Robert Genaille

# arta flamandă

Editura Meridiane

# Arta flamandă

**Biblioteca de artă**
Arte și civilizații

ROBERT GENAILLE
*L'Art flamand*
© 1965. Presses Universitaires de France

**Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane.**

Robert Genaille

# arta flamandă

Traducere de
VALENTINA GRIGORESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1981

Pe copertă :

**VAN EYCK**
***Bărbat cu turban***
National Gallery, Londra

# Capitolul întîi

# ÎNAINTE DE JAN VAN EYCK

## 1. INTRODUCERE

Arta Belgiei este pictura. Van Eyck, Bruegel, Rubens, Ensor, Permeke, printre alţii, conturează trăsăturile geniului acestui pămînt cuprins între Escaut şi Meuse, care a constituit fostele Ţări de Jos meridionale, înainte de a fi Belgia. Pentru aceşti artişti ai unei ţări de ceţuri şi de ploi, de culturi bogate şi de mine, pictura înseamnă, în primul rînd, culoare. Calmi sau înflăcăraţi, ei o aleg densă, bogată, strălucitoare, o pregătesc, o aşază cu pasiune. Ea dă imaginilor savoare. Plăcere a simţurilor, ea izbucneşte adesea în emoţie lirică, deşi pictorii uită rareori suportul concret al lucrurilor. Dintr-un obiect le place să redea materia, consistenţa, în aceeaşi măsură ca şi forma şi culoarea. Chiar şi cele mai năvalnice elanuri în imaginar se sprijină pe real. Anluminura, tapiseria, vitraliul beneficiază de acest gust pentru culoare. Dar celelalte arte au valori nenumărate. Arhitectul, sculptorul n-au nuanţat doar, adaptînd stilurile străine. Vasele de alamă romanice, halele, clopotniţele gotice, retablurile brabantine, bronzurile lui Constantin Meunier sînt nişte creaţii originale, pline de forţă. Fără a pierde din vedere întîietatea picturii, şi
5 fără a uita că războaiele au distrus neîncetat

Belgia şi numeroase opere de artă, istoricul este dator să prezinte de fiecare dată chiar şi formele secundare ale acestui geniu care este numit, de obicei, flamand.

## 2. EPOCA ROMANICĂ

Belgia are cîmpiile sale megalitice, dolmenii şi menhirii din Wéris şi din Barvaux de pe valea rîului Ourthe. Are vestigiile sale neolitice, belgo-romane şi france. Nu rareori poţi vedea aici, ca de exemplu sub piaţa Saint-Lambert la Liège, ruinele unei biserici carolingiene aşezată pe rămăşiţele unei case romane, ea însăşi plasată peste două colibe neolitice. La peştera din Spy, de lîngă Namur, unde s-a găsit un schelet din epoca pietrei cioplite, la tumulii din Tirlemont, la Gerpinnes lîngă Charleroi, în localităţile de la Hesbaye, de la Andenne, din Liège şi din împrejurimile sale, Seraing, Hermalle, Noville, Othée, Herstal sau Bergilers, la Tournai, la Tongres, la Arlon, la Epraves, la Virton, săpăturile au scos la iveală o sumedenie de opere de artă, unelte şi vase preistorice, statuete de bronz, arme, fibule, bijuterii, patere, stele de origine romană sau francă. Aceste obiecte sînt conservate în muzeele arheologice din Bruges, Bruxelles, Liège, Namur, Tournai. Cele mai deosebite sînt *Mercur* din Tirlemont, pandativul *Juliei Domna*, *Vasul* din Herstal, *Leul* din Tournai, *Vasul planetar* din Jupille, stela acelei *Moissonneuse des Trévires* de la Virton, *Racla merovingiană* din Andenne.

### ARTA MOSANĂ

Operele de artă importante datează totuşi din epoca romanică. După invaziile normande, Liège-ul a fost primul centru al unei renaşteri impulsionate de principele-episcop Notger (972—1008) şi de urmaşii săi. În jurul catedra-

lei Saint-Lambert, a palatului său, a şcolilor sale şi în întreaga regiune, la Amay, Huy, Dinant, Stavelot unde literele, teologia, muzica au fost la mare cinste, s-au ridicat biserici şi mănăstiri. Arta cărţii, a orfevreriei au cunoscut un mare avînt. Oraşul Liège, în secolul al XII-lea — după cum povesteşte un monah — era o nouă Atenă.

În stilul colonez s-au construit între secolele XI şi XIII biserica colegială Sainte-Gertrude din Nivelles, bisericile Saint-Germain din Tirlemont, Saint-Pierre din Saint-Trond, dar — înainte de toate — Saint-Barthélemy din Liège. Fondată în jurul anului 1015 de către Godescalc de Morialmé, reconstruită în secolul al XII-lea în gresie conţinînd huilă, ea prezintă în mod clar caracteristicile stilului mosan. Un corp puternic detaşîndu-se din faţada principală, odinioară închis, lung de 28 m, lat de 12, înalţă la 22 m nişte ziduri compacte, împărţite în trei etaje de o decoraţie ce înconjoară arcurile oarbe în mijlocul a două ornamente formate din benzi lombarde. Acest corp este dominat de două turnuri în plan pătrat cu ferestre ornamentate cu benzi lombarde aşezate pe două etaje şi avînd deasupra clopotniţe renane. Acest tip arhitectural se regăseşte în oraşul Saint-Denis, la Saint-Jacques astăzi lipsit de turnuri, la Sainte-Croix zidită de Notger în 979. Absida semicirculară are deasupra o galerie deschisă de arcade. Nartexul, datînd de la sfîrşitul secolului al XII-lea, are o clopotniţă octogonală flancată de turnuleţe rotunde purtînd în vîrf o fleşă piramidală. Sfîntul Bartolomeu, cu arhitectura sa masivă, degajă o forţă severă ; Sainte-Croix impresionează prin armonia ei sobră, dar elegantă.

Sculptorii au împodobit portalul lui Samson la Sainte-Gertrude din Nivelles, au cioplit, conform aşezării tradiţionale a personajului de sub arcadă, remarcabila *Fecioară a lui Dom Rupert* (în jurul anului 1130, Liège, Curtius), sobrul şi ciudatul timpan cu *Misterul lui Apollo* (Liège)

ale cărui trei medalioane, unde se poate vedea Onoarea întorcîndu-şi faţa de la Grija zadarnică pentru a răsplăti Munca, au poate un sens esoteric, *Fecioarele în slavă (Sedes Sapientiae)* de la Léau, din Liège, basoreliefurile din piatră albastră ale mănăstirii de la Maredsous (secolul al XII-lea) şi *Hristos* din lemn, frust şi patetic la Notre-Dame din Tongres (secolul al XI-lea).

Anluminura se practica în mănăstirile din Liège, din Saint-Trond, din Lobbes, din Stavelot *(Collectaire de Stavelot* — culegere din Stavelot —, *Saint Grégoire de Nazianze de Lobbes*, Bruxelles ; *Sacramentaire liègeois* (Minei din Liège), Bamberg ; *Bible de Saint-Trond*, Liège, din secolul XI ; *Bible de Floreffe*, Londra ; *Psautier de Lambert le Bègue — Psaltirea lui Lambert cel Gingav* — Liège, secolul XII) dar nu s-a clarificat încă destul de bine activitatea respectivă a acestor ateliere.

Fildeşul era lucrat încă din epoca francă. Cel mai vestit evangheliar, *Évangéliaire de Notger* (Liège, Curtius), foarte frumos, dar foarte deteriorat, constituie şi el un obiect de controversă. Îl reprezintă oare pe Notger implorîndu-l pe Hristos ? Datează oare din 1108, cum s-a susţinut în 1955 ? Datează oare din jurul anului 980, aşa cum se credea mai înainte, cum voia să stabilească în 1956 conservatorul Muzeului ? În orice caz, este o operă deosebit de frumoasă, de inspiraţie antică. Din secolul al XI-lea datează un *Evangheliar* (Oxford), o *Răstignire* (Tongres), fildeşul cu cele *Trei Învieri* (Liège, Saint-Paul), cu o compoziţie stufoasă dar reuşită, cu figuri mărunte, şi la începutul secolului al XII-lea se plasează *Răstignirea* (Bruxelles), remarcabilă prin echilibrul plinurilor şi al golurilor, prin tratarea sensibilă a draperiilor şi a frunzişului.

Marea artă a fost, începînd din secolul al XII-lea, arta metalului practicată la Liège, la Huy, la Dinant — de unde şi numele său de

„dinanderie". Obiectele obișnuite din aramă topită și bătută cu ciocanul au devenit repede obiecte de artă. Aceste opere, la început de formă clasică, apoi influențate de arta romanico-bizantină, s-au răspîndit — prin relațiile dintre mănăstiri — pînă în Austria și Polonia. Trei artiști din secolul al XII-lea sînt celebri.

Rénier de Huy este presupusul autor al *Cristelniței*, de la Sfîntul Bartolomeu din Liège, cizelată între 1107 și 1118, prima capodoperă a artei din Belgia, care îmbină frumusețea antică cu gîndirea creștină. Acest recipient, puțin deteriorat, cu diametrul de un metru, este din alamă cu o patină frumoasă, așezat pe un fundament împodobit cu zece boi (la început erau doisprezece). Reliefurile sale în *ronde-bosse* sînt consacrate botezului. *Predica Sfîntului Ioan, Botezul publicanilor*, după Matei și Luca, precedă aici motivul central al *Botezului lui Hristos*. Isus, cufundat în apa Iordanului, este înconjurat de Ioan și de doi îngeri purtîndu-i veșmintele. Ansamblul este completat de două scene simetrice, inspirate din Faptele Apostolilor și din culegerea lui Abdias, botezul *Centurionului Cornelius* și al *Filosofului Craton*. Stilul este admirabil și plin de suplețe, prezentînd analogii cu cel al sculpturilor în fildeș. În ceea ce privește inspirația, dispoziția, acordul subiectului cu obiectul, dovedește însușiri mari. Claritatea scenelor, folosirea spațiilor goale pentru evidențierea motivelor esențiale, ritmul liniilor, frumosul modeleu al nudurilor evocînd statuara antică, exactitatea atitudinilor, stilizate totuși, mișcarea răsucită în jurul vasului, prospețimea sentimentului naturii sugerată de copăceii ieșind din tivitura de pămînt, totul atestă un maestru de geniu, sigur de gest și de expresie, un dibaci cunoscător al efectelor de umbră și lumină. Godefroid de Huy, care a învățat de la argintarul Eilbertus din Köln arta emailului gravat și finețea anluminurii pe metal, a știut

să îmbine cu măiestrie acest împrumut cu posibilităţile meşteşugului alamei. A lucrat la Liège şi la Maastricht, în Anglia, la bazilica Saint-Denis, sfîrşindu-şi viaţa în mănăstirea Neufmoustier la Huy, unde s-a călugărit în 1173. Are expresie, pasiune, un deosebit simţ al culorii, găseşte nişte albastruri de turcoază nemaiîntîlnite, trezeşte fiorul emoţiei prin armonia liniei, a reliefului şi a tonului. Pentru abatele de la Stavelot, a realizat în 1140 un *Retablu al Sfîntului Remacle,* cunoscut doar printr-un desen din secolul al XVI-lea (Liège). Pentru abatele Suger, a şlefuit şi a lucrat minuţios, între 1144 şi 1147, marele *Crucifix* de aur de la Saint-Denis, dispărut în 1760. Acest monument avea mai mult de 2 m şi era susţinut de un stîlp masiv de aramă ale cărui emailuri precizau legăturile învăţăturii vechi cu cea nouă. Sclipea de pietre preţioase. Hristos era ţintuit cu safire, un rubin mare şi 6 granate însemnau rana din coastă, acel perizonium al său era acoperit de perle. Posedăm un *Picior de cruce* (Saint-Omer) cu caracter tipologic, o *Cruce* (Londra), *Cutia cu moaşte a papei Alexandru* (Bruxelles), cizelată în 1145. Se atribuie atelierului lui Godefroid *Retablul Rusaliilor* (Paris, Cluny), minunatul *Retablu de la Stavelot* (Bruxelles, în jurul lui 1165) de dimensiuni mici, *Racla Sfîntului Ghislain,* tripticul *Adevăratei cruci,* păstrat împreună cu *Cheia* Sfîntului Hubert, din secolul al VIII-lea, în tezaurul bisericii Sainte-Croix din Liège şi cu totul deosebit prin îmbinarea aramei aurite, fin cizelată prin ciocănire, a emailurilor, a perlelor şi a pietrelor preţioase, prin distribuţia armonioasă a personajelor, prin decoraţia sa cu frunze şi ciorchini de viţă şi *Raclele Sfîntului Mengold* şi ale *Sfîntului Domiţian* la Huy.

Nicolas de Verdun, continuator al lui Godefroid, a lăsat trei capodopere : *Amvonul din Klosterneuburg* în 1181, *Racla celor trei regi*

(Köln) în 1195, *Racla de la Notre-Dame* Tournai) n 1205. Atras de gîndirea lui Suger, a reînnoit iconografia mai mult decît Godefroid, recurgînd sistematic la tipologie. Amvonul de la Klosterneuburg (Austria), al cărui stil îl continuă pe cel al meşterilor din Huy, ilustrează cartea Sfîntului Augustin, *Cetatea Domnului*. Comandat în 1181, deteriorat de incendiul mănăstirii din 1320, transformat în retablu în secolul al XIV-lea, a păstrat cele cincizeci şi una de plăci de alamă aurită şi emailată. Fiecare din cele şaptesprezece scene ale Evangheliei reprezentate e încadrată de două prefigurări biblice. Aceste scene, cu trei sau patru personaje, pitoreşti şi vii, sînt desenate cu claritate pe un fond albastru-deschis. În acelaşi mod sînt realizate şi figurile de pe racla de la Köln. Subiectele, bine reliefate ale celei din Tournai — *Bunavestire, Vizitaţia, Naşterea, Adorarea, Fuga în Egipt, Circumciziunea, Botezul lui Hristos* — sînt adăpostite sub nişte arcaturi împodobite cu pietre pe un fond de email albastru. Un *Hristos în slavă* le domină. Pe capac, şase medalioane şlefuite prezintă *Patimile*. Intensitatea sentimentelor, trăirea spirituală, fervoarea religioasă sînt exprimate prin forme armonioase, calme, modelate sobru. Grupul *Vizitaţia* este vestit pe bună dreptate.

ARTA DIN TOURNAI

Al doilea focar de artă romanică a fost Tournai, în ţinuturile din preajma fluviului Escaut, vechi centru roman, capitală a francilor în secolul al V-lea, episcopat în secolul al VI-lea. Aici s-a născut Clovis ; aici a murit tatăl său, Childeric şi în secolul al XVII-lea i s-a găsit mormîntul cu comorile sale în faţa bisericii Saint-Brice. Distrus de normanzi, Tournai, ca şi Liège, s-a ridicat din nou în secolul al XI-lea. Din comoara lui Childeric (Paris, Biblioteca Naţională) se păstrează cîteva bijuterii. Din

arhitectura civilă subzistă două case, în rue Barre-Saint-Brice, ale căror fațade sînt străbătute de muluri. Vestigiile semnificative trebuie căutate în alte părți. Castelul conților de Gand din 1180 a fost refăcut, castelul din Bouillon se află în ruină. Dar la Gand mai poate fi văzută încă *la Maison de l'Epier* și, pe quai aux Herbes, *la Maison de l'Etape* (1200), antrepozit de grîne, foarte reprezentativă pentru stilul romanic din regiunea fluviului Escaut. Un pinion solid de piatră, o fațadă masivă cu linii orizontale, subliniate puternic de muluri din piatră ; sus, goluri dreptunghiulare despărțite prin cîte o coloană mică ; jos, ferestre cu încadrament în arc întins și, mai ales, pentru prima dată, suprafețe înclinate cu trepte, niște „scări" care sînt caracteristice caselor flamande și care, prin ritmul simplu al deschiderilor și discreția decorului, fac din ea o operă de artă. Arhitectura religioasă a lăsat mai multe vestigii și Tournai păstrează prin catedrala sa *Notre-Dame* pe cel mai important dintre edificiile creștine ale Belgiei, cunoscut în lumea întreagă datorită celor cinci clopotnițe ale sale. Ea este — ca și altele — un ansamblu compozit și, ca să ne putem închipui înfățișarea ei pur romanică, trebuie să facem abstracție de cor. Acesta este stilul normand, ce poate fi recunoscut după lanternă, după amvoane și după galeriile de trecere interioare și exterioare, după arcele cu rulouri duble, după șarpanta acoperișului. Temelia catedralei a fost pusă în 1110. Nava, terminată în 1141, are stîlpi în formă de cruce, patru etaje, fiecare mai retras față de celălalt. Transeptul — unul dintre cele mai frumoase ale stilului romanic — a fost terminat în 1170. În această formă inițială, edificiul de piatră albastră din regiune era o îmbinare de robustețe și eleganță. Numărul, dimensiunea, dispunerea turnurilor produceau în

acest context un efect dublu. La întîlnirea transeptului cu nava, imensul turn-clopotniță pătrat a cărui cheie de boltă se înalță la 48 m, și care poartă o fleșă octogonală, pare că ancorează în pămînt toată greutatea edificiului. La fiecare capăt al diagonalelor transeptului cîte o clopotniță, avînd 83 m înălțime, se termină prin fleșe cu patru laturi. Aceste patru clopotnițe se string în jurul turnului central și ansamblul cu umbre puternice vădește, parcă, o profundă dorință de stabilitate și de siguranță. Văzute din profil, turnurile cu cele patru etaje din ce în ce mai dantelate spre vîrf, își înalță fervoarea deasupra certitudinilor calme ale navei lungi și sălilor colaterale, deasupra acestor mari linii orizontale. Același stil, dar cu mai puțină îndrăzneală, se manifestase și în Valonia la biserica colegială Saint-Vincent din Soignies, construită din gresie galbenă pe un plan radiant. Stilul a fost dezvoltat în Flandra la Gand (cripta Sfîntului Bavon, către 1150), la Bruges (Biserica Saint-Donatien, astăzi dărîmată), la Renaix (biserica Saint-Pierre), la Anderlecht. Dar în cazul acestor edificii, părțile romanice sînt prost păstrate. Nu cunoaștem mult mai bine nici ornamentele care le completau. Tournai era un oraș de sculptori care exporta cristelnițe, pietre de mormînt, ex-votouri. Piatra din Tournai, însă, este friabilă. Ornamentul ușii Mantile, porticul nordic al catedralei, sculptat în jurul anului 1170, părțile de zid deschide oblic în jurul ușilor ornate cu scene din bestiare și episoade inspirate după poetul Prudențius, ușa Capitoliului din porticul sudic sînt aproape indescifrabile. Vestigiile frescelor din secolul al XII-lea, regăsite odinioară în transept *(Legenda Sfintei Margareta)*, cele care au fost scoase la lumină în 1943 în capela Sainte-Catherine nu mai interesează decît pe istoric, dar ele dovedesc un geniu artistic pe care perioada gotică îl va accentua.

## 3. EPOCA GOTICĂ

Timp de două secole, epoca gotică a fost o perioadă de tulburări, cu multe promisiuni, dar pe atunci puțin favorabilă avîntului artistic. Istoria secolelor XIII și XIV este caracterizată prin trei evenimente. Stabilirea — la sfîrșitul secolului al XIII-lea — unui drum comercial direct de la Bruges la Köln, prin Gand, Bruxelles, Saint-Trond și Maastricht determina un puternic avînt economic, favorizînd dezvoltarea orașelor. Acest drum constituie o primă dovadă a unei unificări a provinciilor, care îmbogățește țesătorii din Flandra, cultivatorii din Brabant, meșteșugarii din Ardeni care prelucrau arama în foi. Burgurile se organizează deci în raporturile lor cu principele și, uneori, chiar împotriva lui. La Liège, Bruxelles, Courtrai, Tournai și, cu precădere, în cele „cinci orașe vestite" ale Flandrei producătoare de postavuri — Ypres, Gand, Bruges, Lille și Douai — se pregătesc condițiile unei arte deosebite, așa cum va fi cea a secolului XV în momentul în care se naște o conștiință națională, ca urmare a prosperității economice. Dar această tendință unificatoare este puternică în secolul al XIII-lea numai datorită preponderenței franceze. Bătălia de la Bouvines a avut, de fapt, ca urmare cedarea Țărilor de Jos lui Filip August în 1214. Cu sprijinul regelui Franței, Jean de Brabant cîștigă Limbourgul, Guy de Dampierre devine conte de Flandra. Acești principi au palate la Paris și trăiesc la Curtea franceză. Totuși, trebuie considerați ca făcînd parte din aceste orașe, singurele în măsură să le alimenteze finanțele și, în timp ce consilierii municipali nu dau venitul „accizilor" decît în schimbul unor privilegii sau scutiri de taxe, poporul de meșteșugari, copleșit de impozite începe să se revolte. Mișcările, reprimate cu asprime, nu contenesc în secolul al XIV-lea și influența franceză scade treptat. *Les Matines* — la Bruges, *bătălia pintenilor de aur* — la

Courtrai (1302), mişcarea lui Zannekin din 1325 au început să slăbească această influenţă. Revolta locuitorilor din Gand, în timpul Războiului de o sută de ani şi, timp de zece ani, stăpînirea lui Jacques Artevelde care a legat oraşul Gand, Flandra, Hainautul, Brabantul de cauza engleză, au sfîrşit prin a le desprinde de Franţa. Pe măsură ce Bruges devenea mai puternic, se ridica şi casa de Burgundia. Căsătoria Margaretei de Flandra cu Filip Temerarul în 1369, pacea de la Tournai în 1385 după revolta celui de-al doilea Van Artevelde, i-au permis lui Filip Temerarul să stăpînească Flandra, Artois, Barbant şi să-şi îndrepte privirile spre Hainaut.

În vremea aceea de violenţă, în care cetăţile — atît de apropiate una de alta — sînt sfîşiate, devastate, arse, în care domeniul senioriał cuprinzînd Lille, Douai, Orchies este cînd flamand, cînd francez, nu se putea construi, desigur, prea mult, nu se putea căuta un stil, nici nu putea exista o preocupare nestingherită pentru artă. Stilul gotic s-a înrădăcinat lent. Artiştii au fost atraşi de curţile dominante. Partea cea mai interesantă a creaţiei a fost astfel franco-flamandă la Paris, Bourges, Dijon. Chiar în ţinutul mosan, mai independent, gustul local a cedat în faţa modelor străine.

## ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Catedralele gotice franceze serveau atunci ca model. Dar, chiar la Tournai, spiritul stilului a fost modificat. Bolta transeptului catedralei, corul cu şase travee, deambulatoriul şi capelele laterale radiante — începute în 1242 şi terminate în 1255 — sînt inspirate de catedrala din Amiens, dar arhitectul din Nord se teme să lase goluri în ziduri, să înalţe prea sus nişte nave înguste. Preferă coloana masivă cu mănunchi de nervuri, evită arcul butant,

apreciază forța, nu elanul. Stilul francez pătrunde dealtfel, încetul cu încetul, în toată țara. Cîteaux determină întemeierea mănăstirilor din Villers-la-Ville lîngă Bruxelles, din Aulnes lîngă Charleroi, din Orval pe valea rîului Semois, din Diest, Tongerloo, Floreffe — aproape toate ruinate astăzi. După exemplul arhitecturii franceze, se reface Notre-Dame din Tongres în 1240, se construiește în 1227 corul de la Notre-Dame din Dinant, în 1247 nava, se înalță Notre-Dame din Huy (1311—1377), mîndră încă de rozasa de 9 m (li Rondia) cu totul excepțională în goticul belgian. Goticul francez apare, prin exemplul din Tournai, și la Notre-Dame din Bruges (1210—1235), la corul de la Saint-Bavon din Gand (secolele XIII—XIV), la transeptul de la Sainte-Walburge din Furnes și la Saint-Martin din Ypres (1254). Armonioasa biserică Notre-Dame-de-Pamèle la Audenarde ne-a păstrat, înscris în exteriorul corului, primul nume cunoscut al unui arhitect belgian : Arnould de Binche. Ea a fost înălțată în 1234. Printre atîtea opere de o deosebită calitate se impun bisericile din Anvers și din Bruxelles. La Notre-Dame din Anvers, unde construcția — după planurile lui J. Amel de Boulogne — n-a început decît în 1352, doar corul era terminat la sfîrșitul secolului al XIV-lea. Biserica colegială din Bruxelles, închinată Sfîntului Mihail și Sfintei Gudula, a fost mai întîi o bisericuță în stil mosan. Este reconstruită după planuri noi în 1226. Corul (secolul XIII), nava și latura sudică (secolul XIV) vădesc influența goticului normand. Aspectul ansamblului este grandios, dar înainte de toate, robust. Masivi stîlpi rotunzi susțin construcția. Însăși galeria de trecere, sub ferestrele deambulatoriului desenat cu rafinament, rămîne rustică datorită coloanei rotunde ce alternează cu o colonetă. Preocuparea pentru o eleganță zveltă nu apare decît în latura nordică și datează din secolul al XV-lea.

## ARHITECTURA MILITARĂ ŞI CIVILĂ

Încă din epoca romanică, arhitecţii construiseră în Belgia, ca şi în alte părţi, ziduri, porţi fortificate, turnuri şi poduri. Vedem imaginea lor pe retablurile din secolul al XV-lea. Au rămas din ele fragmente restaurate. *Le pont des Trous (Puntea găurilor)* la Tournai, legat de incintă în 1329 şi construit cu trei arcade, distrus în 1940, a fost reconstruit. Mai plăcute şi mai uşoare decît casele romanice, locuinţele gotice erau din cărămidă, cu ferestre ogivale, susţinute de un arc de descărcare, împodobite cu benzi verticale în relief, dar dintre ele puţine au rămas autentice. Oraşul Gand păstrează pinionul refectoriului la Hospice de la Bylocke (în jurul lui 1325) şi, lîngă curtea în stil gotic tîrziu, *La Grande Faucille* (Marea Seceră) şi *La Petite Faucille* (Mica Seceră), locuinţe cu creneluri din secolul al XIII-lea, cu emblema familiei Van Zickele. Cea mai interesantă parte a arhitecturii nordice sînt halele, turnurile-clopotniţe, primăriile, edificii specifice acestei civilaţii urbane. Hala de postavuri şi de lînă, antrepozit comunal, loc de verificare şi de vînzare a produselor, era şi locul de adunare al postăvarilor. Turnul-clopotniţă izolat sau lipit de hală era atît locul de adăpostire al lăzilor cît şi turn de pază. Adăpostea adesea un grup de patru clopote, şi întotdeauna un clopot mare care suna chemînd oameni la adunările corporaţiei sau în semn de alarmă. Primăria avea un birou al consilierilor municipali, o sală de întruniri a reprezentanţilor populaţiei, o sală de serbări. Aceste întrebuinţări determinau o anumită structură. De fapt, aceste trei edificii ţin totuşi de biserică, de *steen* sau cetate, de turnul de pază. Şi cu toate acestea sînt rezultatul unei imaginaţii originale care deşi împrumută elemente diverse — nave, pinioane, clopotniţe, turnuri — le modifică, le adaptează unui stil, le supune în mod armo-

nios noului lor scop. La Tielt, patria lui Olivier le Daim, se observă importanţa pe care o avea în cetate acest ansamblu plin de nobleţe, grupat în Grand-Place. Halele au fost construite cele dintîi. Cea din Ypres, cea mai impozantă, datează de la începutul secolului al XIII-lea. Parterul cu arcade era împărţit în lungime printr-un şir de coloane. Două săli mari la etajul întîi, cu şarpante aparente, erau luminate de ferestre în ogivă. Turnul-clopotniţă îşi înalţa cele trei etaje deasupra uşii principale împodobită cu statuia *Notre-Dame de Tuine* şi cele ale conţilor de Flandra. Astfel, se mai vede încă, înălţată discret, copia sa reconstruită în urma distrugerilor din primul război mondial. S-au construit apoi halele din Audenarde (secolul al XIII-lea), din Diest, din Louvain, din Tirlemont (secolul al XIV-lea). Dintre vechile turnuri-clopotniţe, primul, cel din Tournai (1187—1295), se ridică la 72 m. Cel din Gand a fost construit în jurul anului 1315 şi atinge 91 m. Încăperea inferioară este boltită cu muchii împodobite cu nervuri. Încăperile superioare au ferestre ogivale. Turnuleţele din colţ sînt lipite de perete. Bruges rezumă aceste prime eforturi de urbanizare. În ciuda tulburărilor ce au avut loc, el a atins în secolul al XIV-lea apogeul puterii. Centru comercial al lînei, antrepozit al oraşelor Hansei, bancă şi piaţă internaţională, unde îşi aveau sediul comercial negustorii din cincisprezece ţări ale Europei, portul primind produsele lumii întregi, oraşul s-a înfrumuseţat în toate părţile. În timp ce se muncea la Saint-Sauveur, la Notre-Dame, la Saint-Jacques, pe Markt se construia turnul în 1282, primăria în 1376. Hala este un patrulater masiv, cu pereţii deschişi in mod parcimonios, dominată de un turn-clopotniţă avîntat în plan pătrat cu patru turnuleţe. Turla octogonală care se află astăzi deasupra datează din secolul al XVI-lea, dar ne putem da seama cum arăta la început din tablourile meşterului

*Legendei Sfintei Ursula*. Primăria, terminată în 1420 și apoi remaniată, a păstrat turnulețele în consolă, ornamentele cu alternări de goluri și nișe care adăpostesc statuile conților de Flandra.

SCULPTURA

Influența franceză în domeniul sculpturii se observă în statuile Fecioarei — așa-numitele *Fecioare în slavă* — din lemn policrom sau piatră, de la Liège, Tongres, Tournai, ca și în ornamentația portalurilor din Tongres, Maastricht și mai ales în frumosul fragment din *Incoronarea Fecioarei* (secolul al XIV-lea) la Saint-Jacques din Liège. Noblețea atitudinilor, eleganța faldurilor de la veșminte sînt remarcabile în acest caz. *Portalul* — așa-numit *din Betleem* — la Notre-Dame din Huy (secolul al XIV-lea) înfățișează în cele trei secțiuni ale timpanului : *Nașterea, Vestirea ciobanilor, Adorația magilor*. Este o inspirație fericită, în stilul „gotic internațional". *Omul din turnul-clopotniță* (Gand, Mus. arch.), sculptat în planuri mari, n-ar prezenta decît un interes folcloric, dacă n-ar fi părut sculptorului Wouters, în 1910, o operă capabilă să determine ceea ce este mai interesant în arta sa. Pe teritoriul belgian, în afara artei viguroase a meșterilor lemnari, înclinați spre imagini satirice (stranele de la Hastières, de la Sainte-Croix și de la Saint-Jacques din Liège, secolul al XIV-lea), și care încep să plaseze pe suprafețele înclinate ale șprosurilor de la fereastră sau pe brațele stranelor imagini expresive de dragoni, de salamandre, siluete diforme de călugări, de femei ușoare, tot dinanderia *(Chandelier,* Tongres), orfevreria — cel puțin cea din secolul al XIII-lea — sînt cele care păstrează amprenta locală. Așa sînt lucrările încrustate cu email negru ale lui Hugo d'Oignies (tezaurul mănăstirii de călugărițe de la Notre-Dame din Namur), artist delicat brodînd frunzișuri de aur, cizelînd iepuri de argint, montînd geme.

În același timp, stilul francez influențează și arta metalului. *Racla Sfintei Gertrude* (Nivelles), giuvaer distrus la 11 mai 1940, din care — în afara mulajului — nu se păstrează decît statuetele Sfinților Petru și Ioan, a doi îngeri, a lui Hristos pe cruce și bustul Gertrudei, nu este doar un rezultat al colaborării orfevrilor Jacques d'Anchin și Colars de Douai cu Jacques de Nivelles, cărora le-a fost comandată în 1272, ci este franceză ca formă și ca stil. Dacă nu se mai poate aprecia raportul între *Fecioara și Pruncul* pe care o conținea și *Vizitația* din Reims, se poate resimți încă expresia pe de-a întregul franceză a admirabilei imagini a *Sfintei Gertrude.*

Adevărata sevă flamandă se află, în schimb, la curțile Franței, unde artiști din Belgia au venit să-și caute norocul. Ei lucrează, desigur, după moda franceză, dar îi imprimă robustețe și realism, mai ales în secolul al XIV-lea. Jean Pépin de Huy este citat în arhivele contesei Mahaut d'Artois din 1311 pînă în 1329. Gisantul său, *Robert d'Artois* (în jurul lui 1317, Saint-Denis), *Fecioara cu Pruncul* (biserica din Gosnay, 1329) au noblețe. Statuile de pe morminte ale lui Jean de Liège, elevul său, activ între 1360 și 1382, cele ale lui André Beauneveu din Valenciennes, care au lucrat amîndoi pentru Carol al V-lea și sînt autorii celor mai frumoși gisanți de la Saint-Denis, ne înfățișează încă eleganța sculpturilor din Amiens. Dar de îndată ce Claus Sluter vine să lucreze la Dijon, totul se schimbă.

Odată cu acest olandez din Harlem, născut în jurul lui 1340, înscris printre cioplitorii de piatră din Bruxelles prin 1380, avem de-a face pentru prima dată în arta Nordului cu un sculptor de geniu, îndrăzneț, folosind costumele la modă, mantiile îmblănite, bonetele greoaie în modul cel mai interesant, în stare să ajungă la stil fără să se depărteze de real. El a putut să se inspire, în timpul uceniciei sale la Bruxelles, de la sculpturi ca *Fecioara* de pe portalul

sudic din Hal sau ca *Profeții* de la vechiul turn-clopotniță din Bruxelles. Sînt forme viguroase, chipuri obișnuite în costume cu falduri mari. El și-a dezvăluit însă talentul la Dijon. Lucrînd pe lîngă Jean de Marville în 1383, l-a urmat ca șef de atelier la mănăstirea din Champmol și, cu ajutorul unor compatrioți, ca Maes de Roec din Brabant, al cărui nume a fost descifrat de curînd printre acele sgraffiti de statui, a întreprins lucrări ample. Primul său succes, care impune trăsăturile artei — așa-numită burgundă — se află pe ușa capelei, nefiind vorba de *Fecioara* de pe întregol — lucrare datorată, probabil, lui Marville —, ci statuilor de donatori : *Ducele și ducesa de Burgundia* și cele, grandioase, ale patronilor lor — *Sfîntul Ioan* și *Sfînta Ecaterina*. Noutatea evidentă este forța plastică a formelor drapate din stofe cu pliuri adînci, cu rupturi multiple spre sol, este apelul expresiv al efectelor de lumină, este gestul înclinat și pasionat de ajutorare al celor doi sfinți. Dar la această forță în mișcare se mai adaugă cercetarea vieții. Sinceritatea ciopliturii și a modeleului (judecînd după statuia *Ducelui* care este intactă) se acordă cu arta de a reda în mod fidel trăsăturile chipului, de a sugera spiritele. Obrajii plini și căzuți ai ducelui, aerul său vesel, bărbia puternică exprimă o existență lipsită de griji ; ochiul din adîncul orbitei, expresia aspră, sprînceana încruntată sînt trăsături ale unui om calculat. Iată-ne în fața portretelor de donatori pe care le vor multiplica pictorii din secolul al XV-lea. Cea mai mare forță se atinge între 1398 și 1405 în opera *Fîntîna lui Moise*. Împodobită cu statuile profeților David, Moise, Isaia, Ieremia, Daniel și Zaharia, formează baza marelui *Calvar* din mănăstire, lucrat în colaborare cu Claes de Werve, nepot și continuator al lui Sluter. Din acest *Calvar* a mai rămas un fragment păstrat la Muzeul arheologic din Dijon. Ornamentația se inspiră din misterele *Patimilor* și în special
21 din *Judecata lui Hristos* condamnat la moarte

prin profeții. La frumusețea sălbatică a acestor figuri monumentale, la efectul filacterelor care ritmează prin planurile mari și volute Dansul Judecății, rotindu-se fatal în jurul celui Răstignit, se adaugă viața intensă și variată a trupurilor și a chipurilor pe care o accentuau odinioară policromia lui Malouel, răspîndind cu generozitate verdele, albastrul, roșul și aurul. Deși fiecare profet este individualizat prin ținută, trăsături, veșminte, unitatea privirilor îi grupează pe toți, îi unește în aceeași durere, într-o meditație comună care pare să vină din adîncul sufletelor. Geniul unui artist care dă viață pietrei încremenite, insuflîndu-i măreție, izbucnește în imaginea cea mai admirată : aceea a lui *Moise*. Profetul este masiv, așezat solemn în echilibru prin mișcarea bărbii împărțită în două, prin acordul contrastelor, verticalitatea Tablelor Legii, a filacterei, via suplețe a marilor pliuri orizontale ale hainei. Astfel, cînd geniul din Nord vine să-și impună normele în Burgundia, realismul aflat în adîncul firii sale își temperează de îndată stilul și se poetizează printr-un lirism biblic.

PICTURA

Pictorii nu au avut pe atunci această forță. Pe teritoriul belgian au fost scoase la iveală fresce interesante din veacul al XIV-lea, o *Cină* de 10 m pictată pe la 1370 în refectoriul de la Ospiciul cistercian Bylocke la Gand, o *Cină* descoperită în 1915 la vechea mănăstire dominicană de la Gand și din care se păstrează două fragmente, începînd din 1959, în muzeul orașului. Sînt opere frumoase, fără influențe flamande : nu există stil flamand în pictură înainte de Van Eyck. Dealtfel, la Paris înflorea atunci stilul „internațional", ce poate fi recunoscut între 1370 și 1415 la Praga ca și la Siena, la Barcelona ca și la Köln, reprezentat cu oarecare nuanțe de maestrul acelor *Heures de Rohan*, de Altichierro, de maestrul din

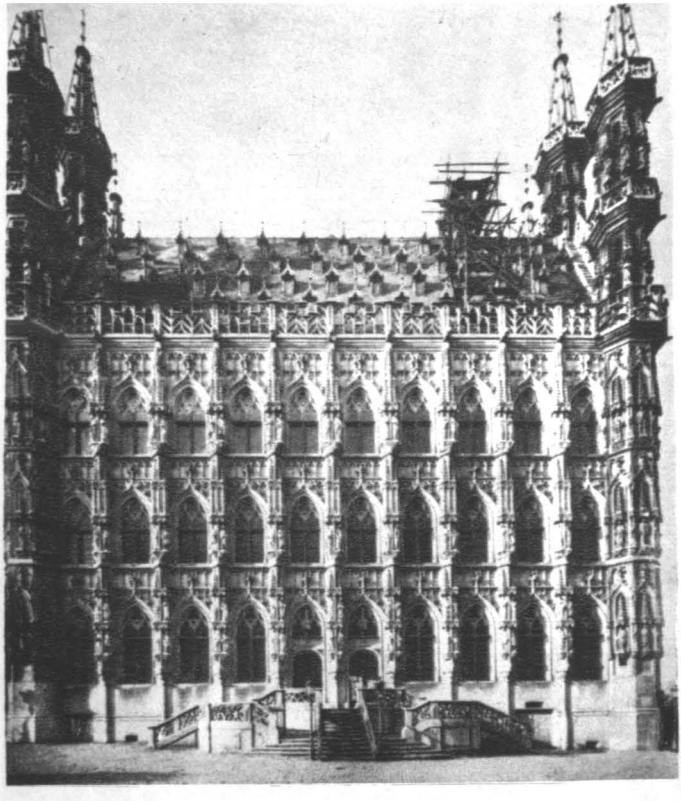
Trébon, Conrad de Soest sau Pere Serra. Artiştii din Nord care lucrează în Franţa adoptă cu toţii acest stil. E suficient să-i numim aici : Hennequin de Bruges, autor al schiţelor *Apocalipsului* din Angers, Jean de Beaumetz, valet al ducelui de Burgundia în 1375, André Beauneveu din Valenciennes, lucrînd la Ypres, la Malines, dar şi la Paris şi la Bourges, Jacquemart de Hesdin, pictor de anluminuri, care în 1409 a executat *Les grandes Heures de Berry* (Paris, Biblioteca Naţională), Jacques Coene din Bruges, fără îndoială autor al acelei cărţi de rugăciuni *Heures de Boucicaut* (Paris, Muzeul Jacquemart-André), Jean Malouel, obiectul a numeroase cercetări actuale, originar din Gueldre (*Madona,* Berlin), care a lucrat retabluri pentru Champmol, Henri Bellechose, din Brabant, pictorul ducelui de Burgundia încă din 1415, Melchior Broederlam din Ypres care a lucrat la Dijon voleurile retablului lui Jacques de Baerze în 1392—1399, în sfîrşit Pol, Herman, Jeannequin de Limbourg, veniţi de tineri în Franţa, nepoţi ai lui Malouel, pictori ai ducelui de Berry din 1411 pînă în 1416.

Premisele picturii flamande au fost căutate multă vreme în operele acestor pictori ca şi în cîteva retabluri păstrate în Belgia. Sîntem mai sensibili astăzi la ruptura pe care o reprezintă tablourile lui Van Eyck faţă de stilul internaţional. *Calvarul* tăbăcarilor (în jur de 1390, Bruges, Saint-Sauveur) cu fond de aur gofrat, reprezentînd pe Sfintele Barbara şi Ecaterina ca pe nişte cochete preţioase, *Calvarul* donatorului Van Rijn (1365, Anvers), micul poliptic ce înconjoară statuia Fecioarei cu scene din *Copilăria lui Hristos* (Anvers, v. d. Bergh), *Bunavestire* pe fond de aur presărat cu trandafiri (către 1400, Tongres, Notre-Dame), voleurile panoului de altar *(Naşterea, Sfîntul Cristofor, Învierea* — Anvers ; *Bunavestire, Botezul lui Hristos, Calvarul,* New York), în ciuda savorii lor provinciale, reprezintă gustul parizian. Cele
23 două voleuri ale lui Broederlam (Dijon) oferă,

în *Fuga în Egipt,* una din primele imagini ale vieții simple în silueta lui Iosif, ducîndu-te cu gîndul la Bruegel. Dar acest personaj secundar este în egală măsură burgund și flamand. Ansamblul este încă de stil gotic internațional, așa cum sînt partea din față a altarului (Bruxelles) ce reprezintă *Viața Fecioarei* și, în ciuda unui anume aer mosan, un triptic portativ din Liège (Rotterdam) slăvind pe *Hristos, Fecioara, Sfinții, Apostolii.* Cît privește *Les Très riches Heures de Berry* ale fraților de Limbourg (Chantilly), capodopera înainte de 1420, acestea oferă în Calendarul lor imaginea arhitecturilor, a activităților rurale, a peisajelor observate. Dar alegerea motivelor, o anume grijă pentru eleganță și grație, viziunile în care visul domină realul, în care atmosfera curților preschimbă munca în plăceri, plimbările în sărbători galante, toate acestea fac din ea o operă în întregime franceză. Opera încheie un stil printr-o apoteoză, dar nu duce decît indirect la Van Eyck, și odată cu Van Eyck, într-un sens pictural nou al spațiului, al volumului, al luminii, se deschide în fața privirilor noastre uimite un univers nemaipomenit.

*Cristelnița* de la biserica Sfîntul Bartolomeu, Liège
Atribuită lui Rénier de Huy.
Cizelată între 1107 și 1118.

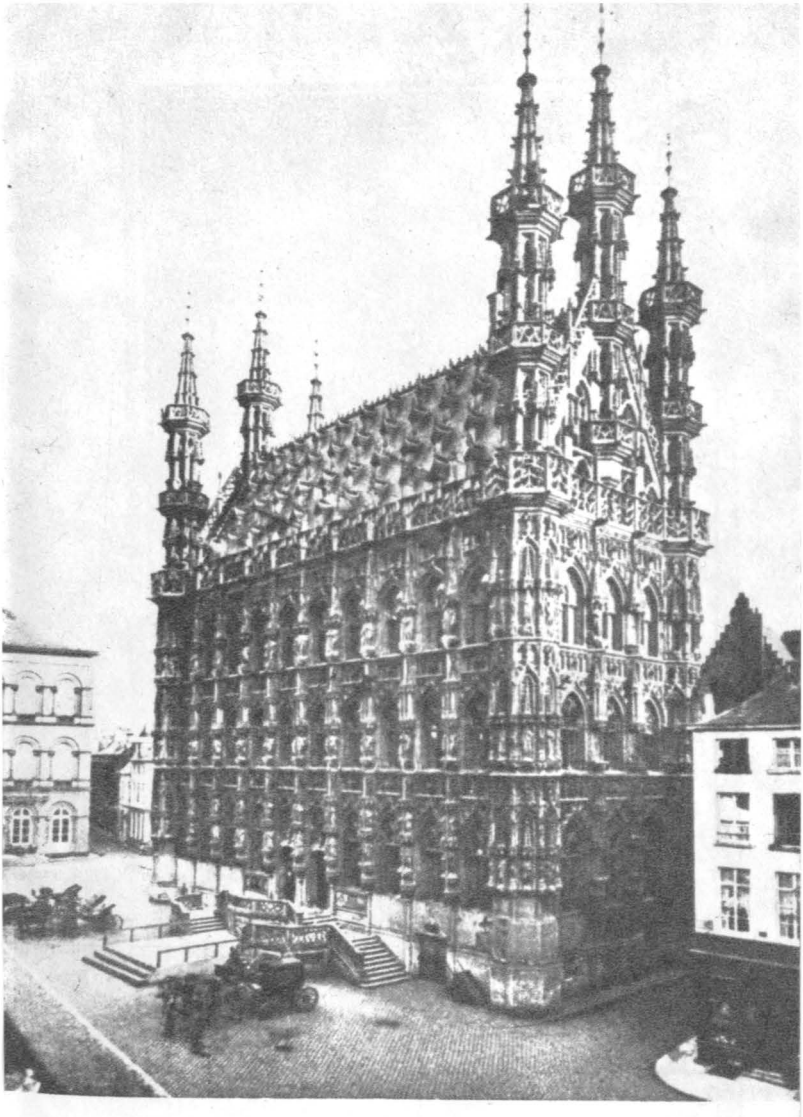
*Catedrala din Tournai*



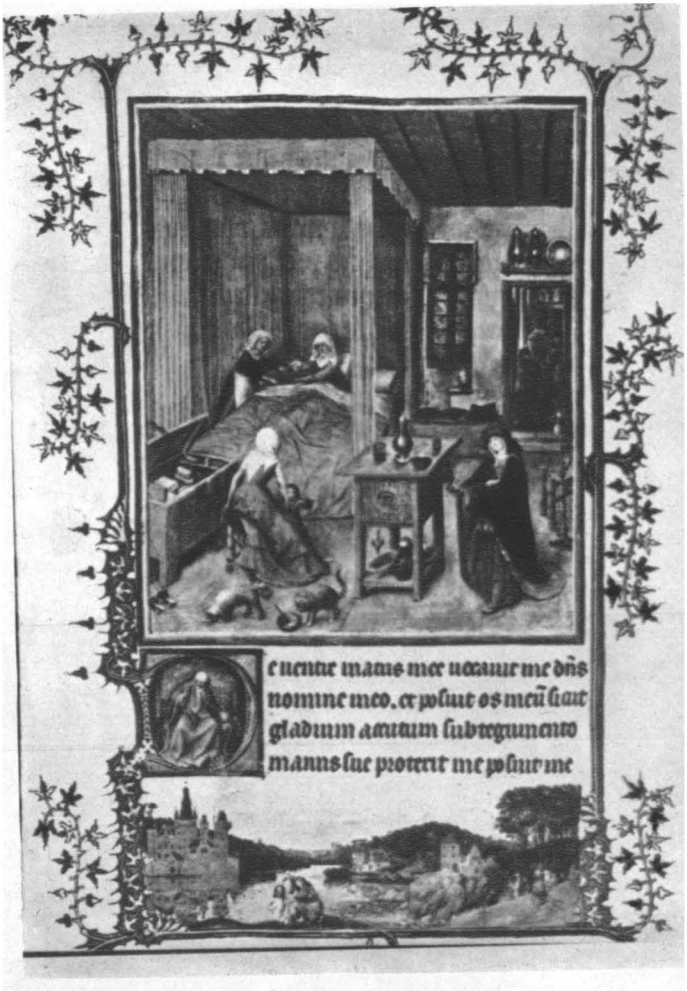
*Fațada primăriei din Louvain*

*Primăria* din Gand.
*(Aripa dreaptă.)*

*Catedrala Notre-Dame din Anvers,*
turnul de Waghemaßere şi Keldermans.

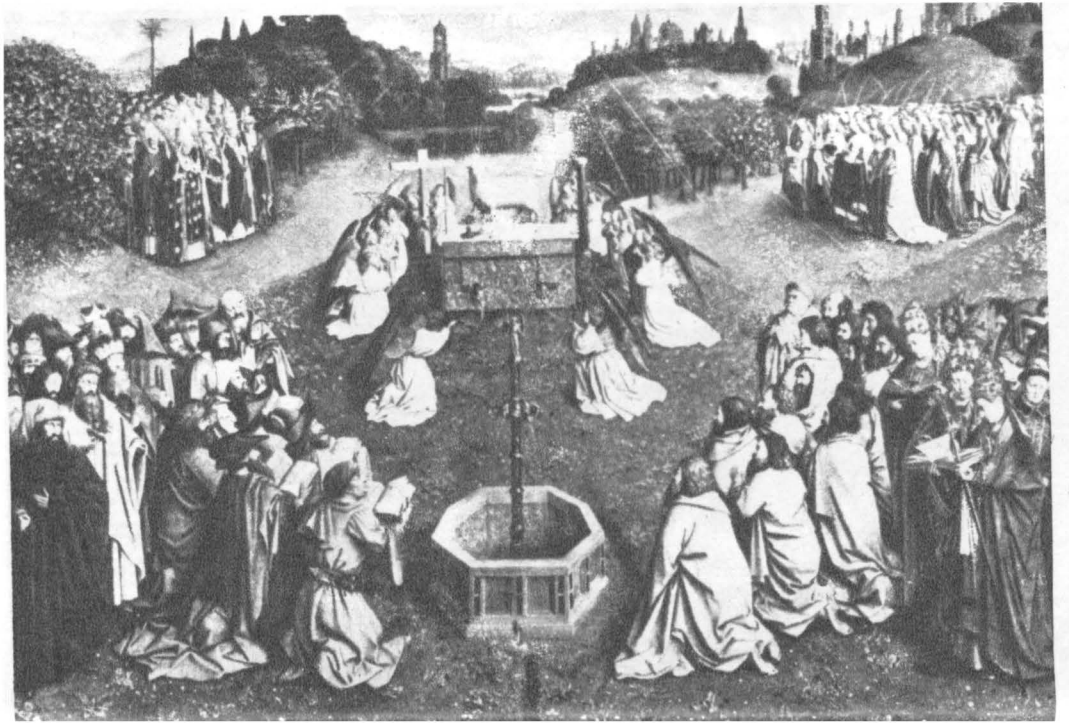


*Primăria construită de Matthieu de Layens*
**între 1448 și 1463, Louvain.**

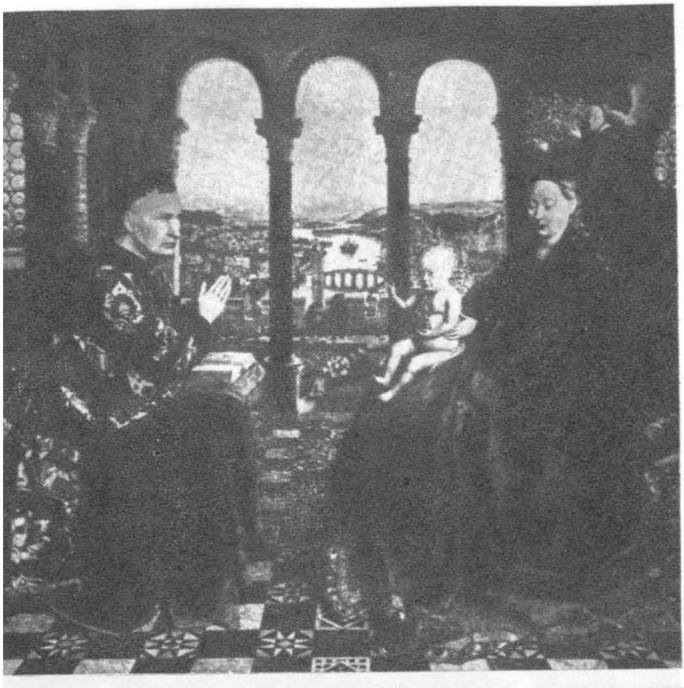

e uenite mamis mee uocauit me dñs
nomine meo. et posuit os meū tanq
gladium amatum sub tegumento
manus sue protexit me posuit me

JAN VAN EYCK – *Les Heures de Turin.*
Mus. Civico din Torino.
*Nașterea Sfîntului Ioan Botezătorul.* Către 1420–1425.

MAESTRUL DIN FLEMALE -
**Muzeul din Dijon.**



JAN VAN EYCK –
*Polipticul mielul mistic*
de la biserica Saint-Bavon din Gand, terminat în 1432.
Partea inferioară a panoului central.
*Adorația mielului.*



JAN VAN EYCK –
*Fecioara din Autun.*
Către 1436.
Muzeul Luvru.

JAN VAN EYCK –
*Fecioara canonicului Van der Paele.*
1436. Detaliu :
*portretul canonicului.*
Muzeul din Bruges.

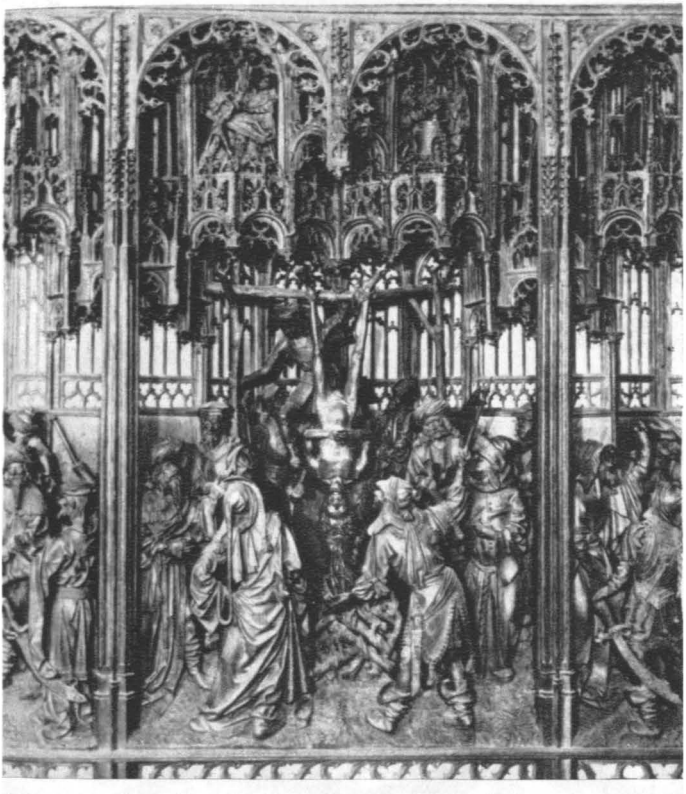
ROGIER VAN DER WEYDEN –
***Coborîrea de pe cruce.***
Către 1435–1440.
Escurial.

THIERRY BOUTS – *Cina.* ***Retablul celor şapte taine.***
1467. Louvain, Saint-Pierre.

MEMLING – *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina.*
Panoul central.
1479. Spitalul Sfintul Ioan.

HUGO VAN DER GOES – *Adorația păstorilor.*
Către 1477. Florența, Uffizi.

*Maestrul legendei Sfinta Ursula — Legenda Sfintei Ursula.*
Muzeul din Bruges.



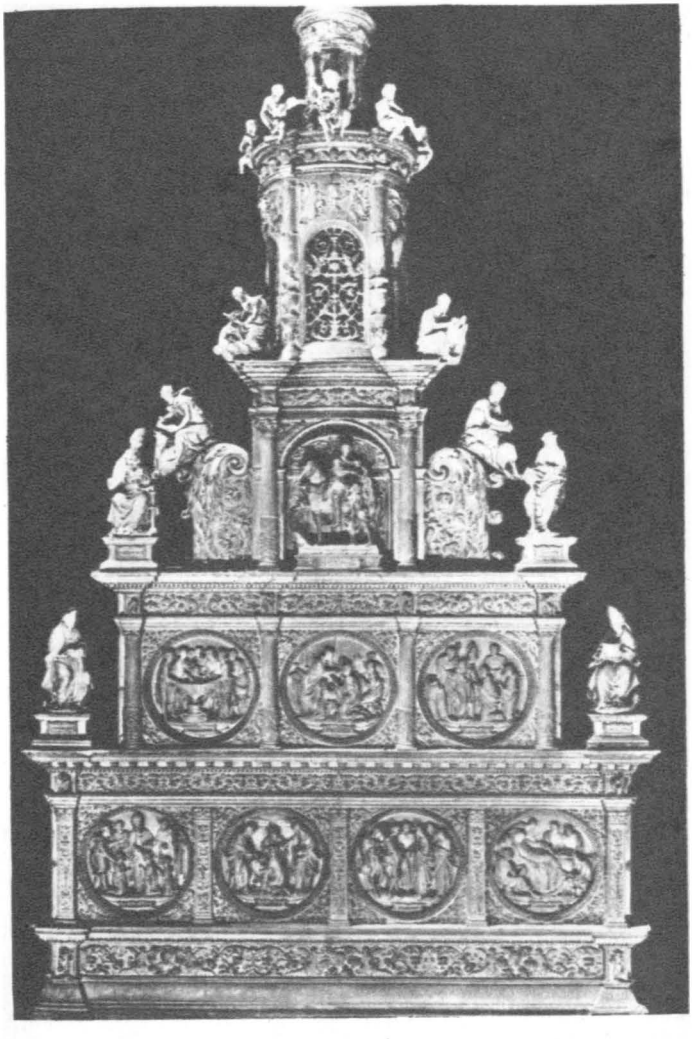
JAN II BORMAN — *Retablul Sfintului Gheorghe.*
1493. Musée d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

GERARD DAVID –
*Nunta din Cana.*
Către 1502. Muzeul Luvru.

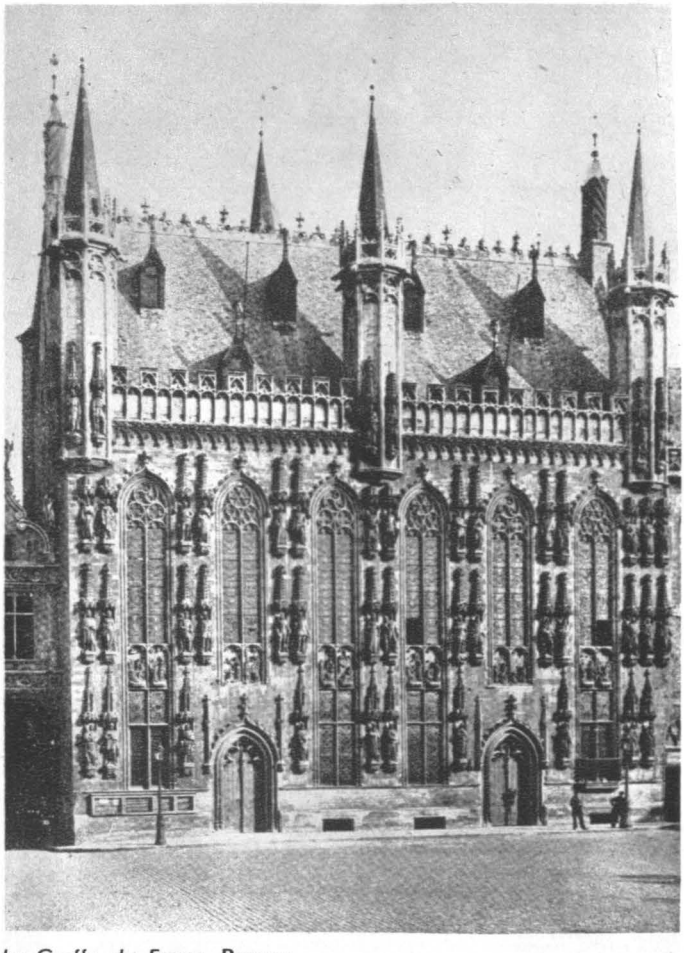
*Sfinta Magdalena.*
Artă din Brabant.
Către 1500.
Muzeul Cluny.

P. BRUEGEL – *Orbii.*
1568. Muzeul din Neapole

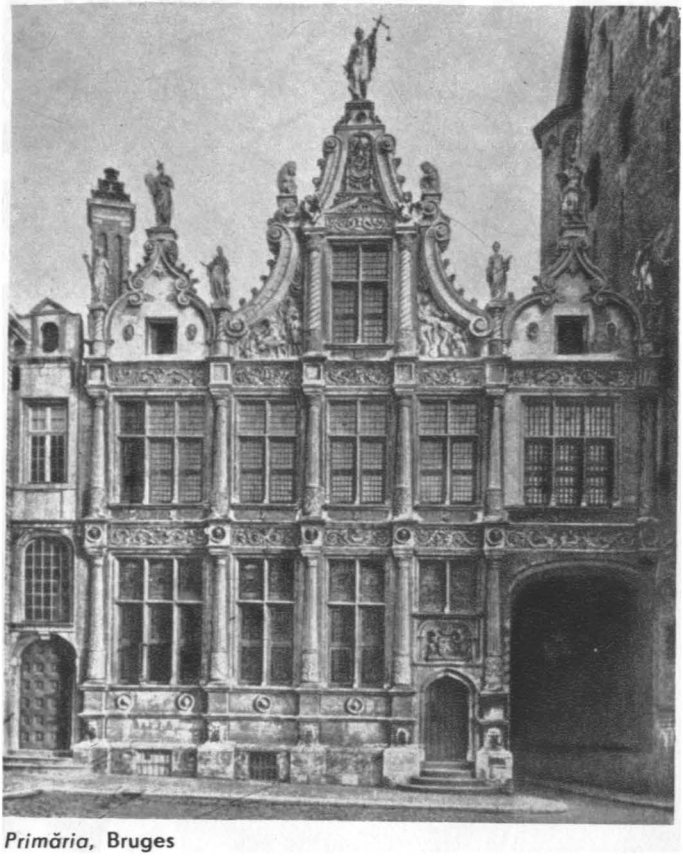
H. BOSCH – *Ispitirea Sfintului Anton.*
Detaliu al voleului din dreapta.
Către 1500. Muzeul din Lisabona.



J. MONE – *Retablul celor şapte taine.*
1535. Notre-Dame din Hal.



*Le Greffe du Franc*, Bruges.



*Primăria,* Bruges

P. AERTSEN – *Oameni mincind clătite.* 1560. Muzeul din Rotterdam.

VAN ORLEY – *Vinătorile lui Maximilian.* Detaliu dintr-o tapiserie. Către 1520–1528. Muzeul Luvru.

P. P. RUBENS – *Istoria Mariei de Medicis.*
Debarcarea Mariei la Marsilia.
Ansamblul are 21 de piese pictate între 1622 și 1625.

P. P. RUBENS – *Hélène și cei doi copii ai ei.*
Muzeul Luvru.

P. BRUEGEL –
*Căutătorul de cuiburi.*
1568. Kunsthistorisches Museum, Viena.

JORDAENS – *Satirul şi ţăranul.*
Către 1620, Muzeul din Cassel.

ENSOR – *Băiat cu armoniu.*

BROUWER – *Oameni bînd la masă.*
Muzeul din Bruxelles.

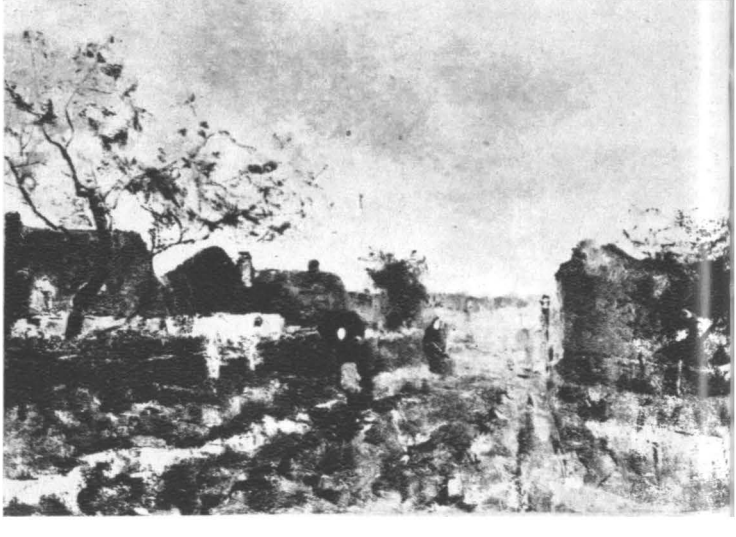
VAN DYCK – *Carol I, regele Angliei.*
1635. Muzeul Luvru.

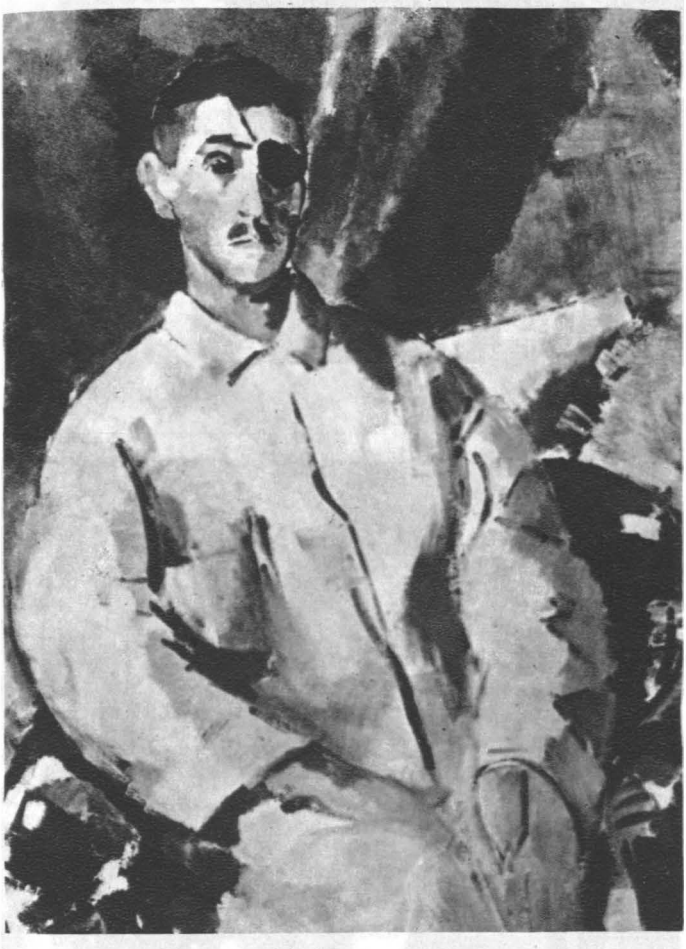
TENIERS – *Galeria arhiducelui Leopold Wilhelm.*
Muzeul Prado, Madrid.

C. MEUNIER – *Fierarul, Bruxelles.*

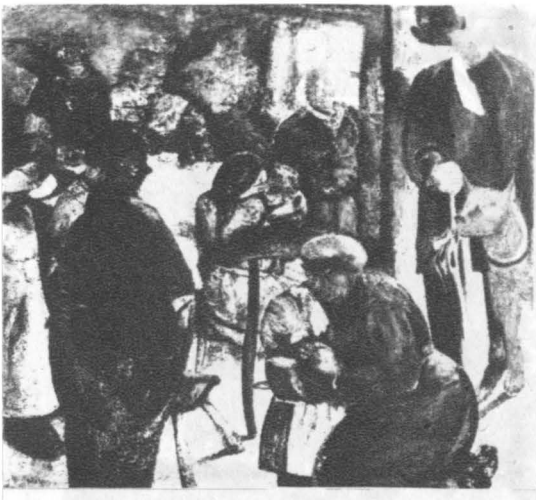
J. ENSOR – *Intrarea lui Hristos în Bruxelles.*
1888. Depozitul Muzeului din Anvers.

G. VOGELS – *Vremea rea.*
Muzeul din Bruxelles.

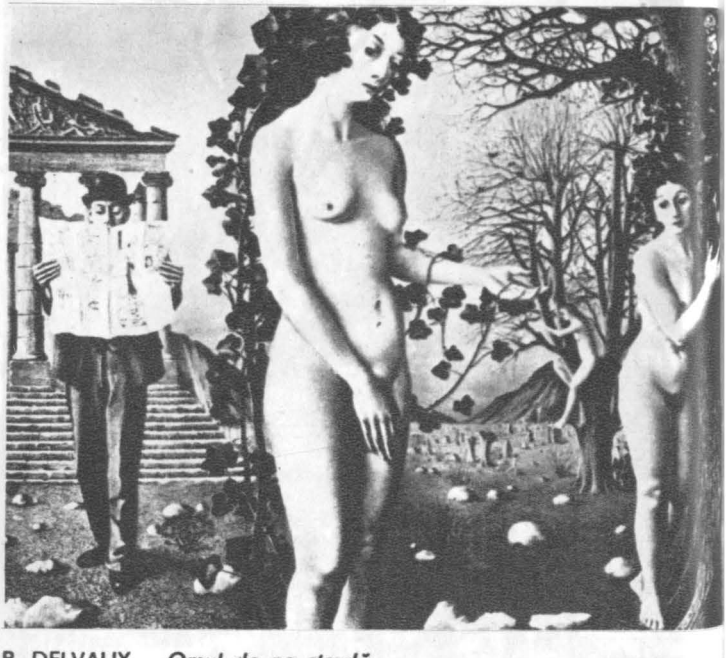




R. WOUTERS – *Rik cu bandă neagră.*
1915. Anvers, colecție particulară.



C. PERMEKE – *Străinul.*
1916. Muzeul din Bruxelles.



P. DELVAUX – *Omul de pe stradă.*
1940. Muzeul de artă valonă din Liège.

# Capitolul II

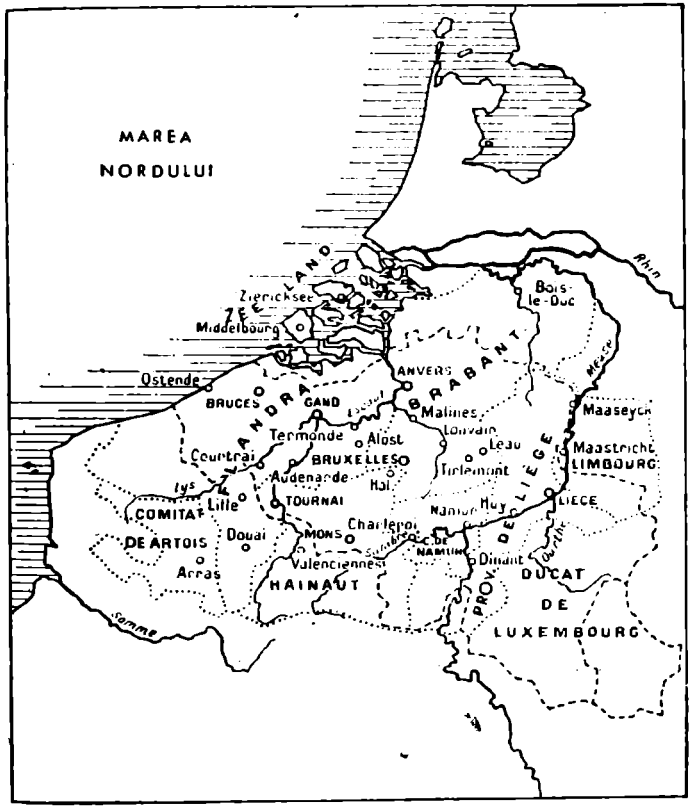
# SECOLUL LUI VAN EYCK

## 1. INTRODUCERE

În secolul al XV-lea, cetăţile tind mereu să-şi apere independenţa, privilegiile, monopolurile, şi Gand se revoltă fără încetare împotriva prinţului. Dar acest prinţ a fost, timp de cincizeci de ani, Filip cel Bun, duce de Burgundia din 1417 pînă în 1467 şi el uneşte Ţările de Jos. Fondator al Belgiei, *conditor Belgii*, după expresia lui Juste Lipse, în douăzeci de ani a reunit, pentru a face din ele centrul puterii sale în Europa, aproape toate provinciile din nord, Namurois în 1421, Hainaut în 1428, Brabant şi Limbourg în 1430, oraşele din regiunea Somme (Picardie) în 1435, cînd a încheiat pacea de la Arras cu Franţa şi, către 1440, Luxembourg-ul, principatele episcopale de Cambrai şi de Liège. Nu are reşedinţa la Dijon, locuieşte la Bruges şi la Bruxelles. Aşa va face şi fiul său Temerarul. El lasă provinciilor consiliile lor, dar centralizează administraţia în mîinile marelui bogătaş Nicolas Rolin, cancelar al Burgundiei. În 1429, a înfiinţat la Bruges — cu ocazia căsătoriei sale cu Isabella de Portugalia
25 — cel mai strălucitor dintre toate ordinele, Lîna

de aur, conferindu-i statutele care preamăresc virtuţile cavalereşti. Face legământ să pornească o cruciadă împotriva turcilor în 1454 la minunatul *Banchet al fazanului,* din Lille, şi se consideră şef al creştinătăţii. Trăieşte în mijlocul unei curţi fastuoase, dă serbări strălucitoare cu o mare risipă deseori semnalată de cronicari dintre care nu cea mai mică a fost aceea prilejuită de căsătoria Temerarului în 1458, aşa-numitul turnir al *Copacului de aur.* Atrage pe bancheri, ocroteşte artele, uimeşte Europa, asigură Ţărilor de Jos treizeci de ani de pace relativă. Datorită lui şi în ciuda cheltuielilor sale, Flandra îşi impune puterea. Cunoaştem acest prinţ elegant, cu ochi mari şi limpezi, cu trăsături voluntare, cu privirea liniştită, care poartă cu supremă distincţie veşminte după moda vremii, pantaloni strînşi pe picior, pantofi cu vîrful îndoit în sus, vestă scurtă strînsă pe corp, cu mîneci, haina strînsă în talie, pălărie mare, dintr-o serie de portrete făcute după un prototip pierdut al lui Rogier van der Weyden şi păstrate la Bruges, la Anvers, la Lille, la Londra, la Dijon, la Madrid. El figurează pe frontispiciul acelor *Chroniques de Hainaut* (*Cronici din Hainaut,* Bruxelles), înconjurat de consilierii săi, avînd alături pe Nicolas Rolin şi, pe replicile acestei anluminuri, frontispiciul lui *Girart de Roussillon* (Viena), *Istoria lui Alexandru* (Paris). Prudenţa, generozitatea sa au îmbogăţit Flandra. Bruges mai era încă atunci cel mai important centru financiar al Europei. Era în 1450 — după cum afirma însuşi ducele — „oraşul cel mai vestit din toată lumea datorită mărfurilor care se perindă şi a negustorilor care revin". Avea o sută cincizeci de mii de locuitori. Într-o singură zi a anului 1468, vede intrînd în acelaşi timp în portul L'Écluze, odată cu fluxul, o sută cincizeci de corăbii străine. Avîntul economic care atinge şi Gand, oraşul postavului, Bruxelles, oraşul meşteşugarilor de lux, Louvain, unde se înfiinţează în

1426 Universitatea care avea să uimească lumea, trezește o asemenea admirație încît cronicarul Commynes, în slujba ducilor de Burgundia pînă în 1472, celebrînd bogățiile datorate „păcii îndelungate", „bunătății prințului, care nu-și chinuia supușii", compară pămîntul lor cu pămîntul făgăduinței : „Și mi se pare că pe vremea aceea pămînturile lor se puteau numi pămîntul făgăduinței mai mult decît ori-




Frontierele Belgiei actuale

Frontierele fostelor provincii

care altele de pe pămînt". Fără îndoială că pe vremea aceea Țările de Jos meridionale sînt, cel puțin pentru pictură, un „pămînt al făgăduinței". Dar această prosperitate, care permite să se împodobească cu postavuri aurite toate străzile din Bruges, cu prilejul căsătoriei Temerarului, facilitează mai întîi dezvoltarea marilor întreprinderi și favorizează, încă din primii ani liniștiți ai secolului, o reînnoire a arhitecturii.

## 2. ARHITECTURA

### ARHITECTURA RELIGIOASĂ

Marile biserici gotice și-au dobîndit forma lor semnificativă în secolul al XV-lea. În vremea aceea se construiesc pretutindeni nave, și nave laterale și turle, la Saint-Lambert din Liège, la Notre-Dame din Hal, la Saint-Sulpice din Diest, la Sainte-Walburge din Audenarde, la Saint-Pierre din Louvain, la Saint-Michel-et-Sainte-Gudule, la Notre-Dame de la Chapelle și la Notre-Dame du Sablon la Bruxelles. Saint-Gommaire din Lierre, a cărei navă este anterioară anului 1450 și al cărui cor a fost început în jurul anului 1475, este unul din edificiile cele mai izbutite din Belgia. Opera cea mai armonioasă este *Saint-Pierre* din Louvain, începută către 1425 de Van der Vorst, terminată de Matthieu de Layens, biserică aparținînd pe de-a-ntregul secolului al XV-lea. Lungă de 92 m, înaltă de 25, are un deambulatoriu cu capele laterale, nave colaterale mărginite de capele. În jurul navei, a transeptului și a corului se întinde o galerie cu arcuri în treflă, cu giurgiuvele flamboaiante. Stîlpii de susținere fără capiteluri, în mănunchiuri de nervuri, continuă ansamblurile bolțarilor inferiori ai arcelor ogivale ale bolții. Galeria care separă corul de navă, construită în 1490, rupe ușor puritatea liniilor. În ciuda deschiderii marilor goluri de uși și ferestre ogivale, prin contraforții cape-

lelor şi pinioanele triunghiulare ale sălilor laterale, exteriorul dă o impresie de stabilitate comună acestor edificii în cazul cărora arhitectul rămîne prudent în ceea ce priveşte corpul navei. Dar legătura sa cu pămîntul şi cu realităţile sale liniştitoare cedează locul, în toate celelalte părţi, unui înflăcărat lirism flamand. Fervoarea gotică se exprimă atunci în turnurile îndrăzneţ înălţate spre cer. Unul dintre primele, operă a lui Jean Keldermans, este cel de la Saint-Gommaire din Lierre. Cel de la Saint-Quentin din Louvain, construit de Matthieu de Layens, este de la jumătatea secolului. Cel din epoca cea mai tîrzie şi cel mai puternic este turnul de la Sainte-Walburge din Audenarde, început în 1498, n-a fost terminat decît în secolul al XVII-lea. Cele mai frumoase sînt la Anvers, la Bruxelles, la Malines. Turnul de la *Notre-Dame* din Anvers (1423—1526) este atît de dantelat încît lui Carol Quintul îi amintea de fineţea dantelelor de Malines. Îşi înalţă fleşa ca o provocare, din ce în ce mai fină şi mai luminoasă de la un etaj la altul, pînă la 123 m. Dominique Waghemakere şi Antoine Keldermans, care l-au conceput, i-au ritmat şi cizelat în mod fericit pinaclurile şi arcele butante. La *Saint-Michel-Sainte-Gudule* din Bruxelles, două turnuri, înălţîndu-se deasupra navei cît două etaje, cuprind întreaga faţadă în mişcarea lor avîntată. Malines avea să le întreacă pe toate prin turnul de la *Saint-Rombaut*. Fraţii Keldermans, pentru a-şi preamări oraşul, plănuiseră să înalţe, încă din 1452, un turn de 170 m. El nu depăşeşte 97 m, dar, constituind în acelaşi timp faţada, porticul şi clopotniţa, antrenează întregul edificiu în ţişnirea liniilor sale ascendente, iar verticalele clar desenate ale catedralei văzută din profil reiau într-un salt uriaş linia grămezilor de arce butante şi afirmă entuziasmul creatorilor.

În ceea ce priveşte arhitecţii care au dat o formă nordică stilului flamboaiant, se poate
29 spune că le cunoaştem cel puţin numele, adesea

chiar originea, și observăm cum apare una din acele dinastii de artiști care vor fi numeroase în Flandra. Familia Keldermans e originară din Malines. Cel mai bătrîn, Jan I van Mansdale, zis Keldermans, era sculptor. Înscris în ghilda cioplitorilor în piatră din Bruxelles, el a lucrat la casa consilierului municipal din Louvain în 1358. Fiul său, Jan al II-lea, meșter la Bruxelles în 1399, mort în 1445, a lucrat ca arhitect la Louvain și la Lierre începînd din 1400. André, fiul lui Jan al II-lea, mort după 1490, a început construcția turnurilor din Malines și Zierickzee, iar fiul lui André, Antoine, a continuat lucrările începînd din 1481, a trăit pînă în 1512, a lucrat la Diest, la Middelburg, unde a realizat într-un stil înflorit, împodobit de statui colosale, fațada primăriei. Rombaut Keldermans va înălța, în secolul următor, pe cele mai înalte culmi acest nume, ilustru încă de pe atunci.

## ARHITECTURA CIVILĂ

Nu ne putem da seama în ce măsură meșterii din familia Keldermans au făcut operă de urbaniști și sînt răspunzători de planul și fațadele locuințelor burgheze. Casele secolului, pinioanele lor de cărămidă cu scări mari, ajurate de ferestre inegale, alinierea lor de-a lungul străzilor, desfășurarea în jurul pieților ne sînt mai bine cunoscute din fundalurile peisajelor de pe retabluri decît din realitate. Dacă vrem să nu urmărim în ele o indicație topografică precisă, peisajele urbane ale *Retablului Mérode*, cele ale așa-numitei *Fecioare cu paravan de răchită*, picturi ale maestrului din Flémalle, cele ale *Buneivestiri* ale polipticului din Gand ne dau o idee foarte clară despre arhitectura civilă. Nu se pot cita decît un număr foarte mic de case autentice din acea perioadă la Tongres, la Gand, la Malines. *Tonlieu, La Loge des bourgeois* la Bruges au fost reconstruite în secolul al XIX-lea. *L'hôtel Gruuthuse*, construit începînd din 1420 pentru Jean van der Aa, reluat

în 1465 pentru Louis de Bruges, a fost mult restaurat. Nu-ți mai rămîne decît să visezi în jurul acelui *Hôtel de Bouchoute* (Bruges) și a pinionului său de cărămidă, în fața acelei *Grande Boucherie* (Gand, 1404—1417), vecină cu Stîlpul Infamiei sau în fața acelui *Toreken* de la Casa tăbăcarilor din piața tîrgului de vineri de la Gand, turnuleț care datează din 1480 și despre care legenda susține că a fost locul de unde J. van Artevelde ar fi vorbit mulțimii răsculate.

Dar primăriile, simboluri ale libertăților comunale, s-au păstrat, adesea, mai bogat împodobite decît bisericile și arătînd în exterior ornamentele lor scumpe. Primăria din Bruxelles, despărțită în două de turnul-clopotniță, lasă să se vadă spre piață fațada ei frumos ornamentată ce și-a recăpătat tonurile inițiale printr-o spălare judicioasă. Jacques van Thienen a început-o în 1402, Jan van Ruysbroeck a terminat-o în 1444 și a ridicat turnul în 1449. Edificiul, un patrulater flancat de turnulețe, are trei etaje, un acoperiș mare cu lucarne. Parterul se deschide prin arcade. Etajele au fiecare zece ferestre de o parte și de alta a turnului-clopotniță. Acesta are aceeași îndrăzneală înflăcărată ca și turnul de la Notre-Dame din Anvers. El își înalță între micile clopotnițe elegante cele cinci etaje ajurate ale unui turn, la început pătrat, apoi octogonal. Fleșa are o înălțime de 96 m. Ea se termină printr-un grup de aramă aurită de 5 m, operă a lui Martin de Rode în 1454, reprezentîndu-l pe *Sfîntul Mihail*, patronul orașului, zdrobind balaurul. La Louvain, unde *primăria* — în același stil, dar de dimensiuni mai mici — nu are turn-clopotniță, Matthieu de Layens, care a construit clădirea din 1448 pînă în 1463, ca și cum ar fi fost vorba de o raclă monumentală, și-a dovedit imaginația fecundă, fantezia exuberantă, simțul decorativ sigur. Planul este tot în dreptunghi, flancat la colțuri de turnulețe octogonale. Cele trei etaje sînt străpunse pe toată

lungimea de un şir de ferestre în arce în acoladă cu croşete, cu umpluturi în stil flamboaiant. Un graţios balcon de piatră separă etajele de marele acoperiş ascuţit cu mii de lucarne. Pinioanele îşi datorează înfăţişarea aeriană turnuleţelor ajurate avînd în vîrf fleşe cu ornamente florale. Totul devine prilej de ornament. Între golurile de ferestre sînt săpate nişe împodobite cu statui. E o profuziune cizelată de frontoane triunghiulare, de colonete, de bolţi şi de socluri, de balustrade şi de pinacluri şi această broderie de piatră nu este greoaie, pentru că e subordonată structurii. Ea permite să se descifreze foarte distinct ritmul arhitectural prin claritatea cordoanelor orizontale, prin mişcarea verticală a deschiderilor, a turnurilor şi a pinaclurilor. Dar este vorba oare, cu adevărat, de arhitectură ? Aceste primării, vibrînd datorită efectelor de culoare, aceste turnuri din Anvers, din Malines, în elanul lor insolit şi superb, nu propun o invenţie de structuri inedite. Sînt realizările unor artişti îndrăgostiţi de imagini uimitoare, însufleţind suprafeţele în mod pictural, înălţînd spre cer forme de lumină, şi viziunea lor despre artă nu este fundamental diferită de aceea a pictorilor.

### 3. PICTURA

Unde şi cînd începe stilul flamand ? Cine l-a creat ? Răspunsurile noastre sînt încă provizorii. Punctul de plecare este oare *Mielul mistic* de Hubert van Eyck terminat la Gand în 1432 ? Leagănul ei să fi fost oare la Liège, unde s-ar fi format Jan van Eyck ? Să fi fost oare la Haga, unde în jurul anului 1417 Jan van Eyck a executat anluminurile la cartea de rugăciuni cunoscută ca *Les Heures de Turin ?* Sau mai curînd la Tournai, unde lucrează maestrul din Flémalle, autorul *Naşterii* din Dijon ? Dar Hubert a existat oare ? Cine a fost maestrul din Flémalle ? *Les Heures* datează oare

din 1417 și în ce măsură a luat parte Jan van Eyck la realizarea lor ? Din lipsă de documente sau de dovezi sigure, istoricii discută încă despre toate acestea. Cel puțin ne putem da seama mai clar decît în 1902, anul celebrei Expoziții a primitivilor, în ce constă invenția picturală. Aceasta nu este un realism, ci mai curînd o evadare din real. Desigur că nu se află în utilizarea uleiului. În același timp constă în mare măsură dintr-o nouă și uimitoare iscusință de a așeza minuțios și cu suplețe culori alese, atît de delicat legate prin ulei, ou, verniuri sicative, încît formează un email translucid, o materie plăcută și strălucitoare care, pe cele mai frumoase panouri, atinge o perfecțiune indestructibilă. Nu este întotdeauna ușor să judeci aceste taine, aceste frumusețI tehnice, căci starea actuală a tablourilor corespunde uneori prea puțin stării lor inițiale. *Mielul mistic* a fost restaurat, după cum știm, de mai mult de cincisprezece ori. Dar analizele recente de la laboratorul din Bruxelles, care au determinat diferitele straturi originale ale fiecărui tablou, au permis — începînd din 1950 — să se urmărească calculele pictorului care a așezat, în fine straturi oristaline și în glasiuri, niște culori de grosime variabilă conform naturii lor sau gradului lor de saturație pe un preparat de cretă și clei animal impregnat cu un liant pe bază de ulei. Ele sugerează că albul de fildeș al acestui strat inițial acționează prin reflectare pentru a susține strălucirea și luminozitatea culorilor și că extraordinara frumusețe a tablourilor se datorează în primul rînd acestei descoperiri geniale a unui mijloc de expresie poetică. Dar studiile stilistice, examenele iconografice, împinse uneori pînă la extrema subtilitate, au dezvăluit în același timp și alte izvoare ale acestei renașteri picturale.

Prima trăsătură o constituie însușirea de a surprinde și de a picta orice formă în lumină, de a-i capta eclerajele și reflexele, de a exprima profunzimea sau moliciunea umbrelor,

de a reda prin lumină prezența, volumul și greutatea în spațiu a imaginilor. Este, așadar, o victorie picturală în spațiu. Dar acest spațiu este foarte specific. Pentru artiștii italieni, în secolul al XIV-lea, aventura se născuse din descoperirea perspectivei ; axa imaginii, liniile de fugă, punctul de fugă determină structura imaginilor și stabilesc o nouă relație între pictor și lume. Natura, considerată ca exterioară omului ce o observă, este cunoscută printr-un act al gîndiri sale. Întoarcerea la cultura antică nu era străină acestei descoperiri. Pictorii flamanzi din secolul al XV-lea se supun nu gîndirii grecești, ci meditațiilor teologilor, intuițiilor misticilor, se consideră parte integrantă a lumii vizibile pe care o simt ca pe-o imagine a Creatorului, ca o aparență a unei realități cu care omul se unește prin fervoare și contemplație. Dacă lumina solară care învăluie și pătrunde imaginile lumii le conferă o intensitate puternică, ea nu este decît — și inscripțiile *Polipticului* din Gand o dovedesc — simbolul luminii divine creatoare a lumii. În cele din urmă, obiectul picturii este măreția divină în formele sale vizibile și lumina scaldă în spiritualitate întreaga realitate.

Este a doua trăsătură a noii arte. Ea reprezintă expresia uimită a pămîntului, a vieții pătrunse de spirit. Subiectul ales, prin excelență religios de-a lungul întregului secol, variază conform sensibilității pictorului, mediului său, epocii sale, conform scopului căruia îi este destinat tabloul ; întotdeauna, la cei mai mari, este transpunerea simbolică a dogmei, a istoriei lui Hristos, a vieții sfinților, a liturghiei, a inspirațiilor mistice. El unește în același supranatural foarte logic oamenii și obiectele lumii vizibile, obiectele și persoanele imaginare ale lumii spirituale, substanță obișnuită a credințelor, a rîvnei, a faptelor. Pictorii trăiesc în două universuri : în universul sensibil, izvor al realismului, și în lumea magică pe care religia o propune drept cauză și explicație a celui dintîi.

Dar aceste două universuri sînt pentru ei atît de indisolubil legate încît, în mod foarte natural, Fecioara şi donatorul stau de vorbă într-o locuinţă de burghez, Iosif meştereşte capcane pentru şoareci şi sfinţii împrumută cîte ceva din umanitatea fiinţelor pe care le ocrotesc. Desigur, aceasta se îmbină mai mult sau mai puţin strîns la fiecare artist cu formele vieţii sociale, cu serbările pline de strălucire ale prinţului, cu cortegiile corporaţiilor, cu regizarea misterelor ; desigur, uneori cîte un suflet chinuit tulbură rînduiala paşnică şi simbolică, determinată de raporturile subtile ale acestor pioase imagini destinate veneraţiei şi uneori forţa ei se atenuează atunci cînd oraşul încremeneşte sau doarme. Acolo intervin incidenţele istoriei ; esenţialul se păstrează, această fuziune pasionată a celor două universuri, această exaltare a frumuseţilor lumii prin lumină.

Dacă într-asta constă arta „primitivilor flamanzi", atunci polipticul *Mielul mistic* poate fi considerat o primă încununare a sa prin format, prin amploarea subiectului, prin calitatea excelentă a picturii ; el n-ar putea fi un punct de plecare. Se poate merge atunci cu gîndul la anluminură, la acele *Heures* din Torino. Manuscrisul cărţii de rugăciuni *Très Belles Heures de Notre-Dame*, început în prima parte a secolului al XV-lea pentru ducele de Berry, a fost înstrăinat de acesta cînd era de-abia schiţat şi continuat de diverşi artişti. În afara fotografiilor fragmentului din Torino incendiat în 1902, afară de patru file ce există la Luvru, n-a mai rămas din el decît un fragment aflat altădată la Milano, astăzi la Torino (Mus. Civico) şi un fragment oferit de baronul M. de Rothschild Bibliotecii Naţionale din Paris. Odată cu lucrările contelui Durrieu şi ale lui Hulin de Loo, între 1902 şi 1922, au fost detaşate din aceste fragmente unsprezece anluminuri cu aspect eyckian, formînd două grupuri numite G şi H. În grupul G intră cele mai frumoase : *Suveranul pe malul mării, Naşterea Sfîntului Ioan,*

*slujbă pentru morți.* În josul paginilor trei peisaje frumoase, printre care și un *Botez al lui Hristos* în zorii zilei, se înșiruie pe o bandă puțin mai îngustă. Toate aceste file au fost obiectul unor controverse aprinse. Hulin de Loo atribuia grupul G lui Hubert van Eyck, grupul H lui Jan ; Friedlaender le considera invers, și mai tîrziu s-a socotit că olandezul Van Ouwater putea fi autorul grupului G. Cred că cele mai recente lucrări au stabilit că cele trei imagini ale grupului G — o formă indiscutabilă a unui nou sentiment al picturii — trebuie atribuite lui Jan van Eyck, că prințul din prima imagine nu este Wilhelm al IV-lea de Bavaria, ci Ioan de Bavaria primind, în 1419, supunerea nepoatei sale rebele, că anluminurile au fost deci pictate între 1420 și 1425 (data morții ducelui) și aceasta, fără îndoială, la Haga, unde Jan van Eyck era valet de cameră al ducelui. Iată multe opere anterioare polipticului *Mielul mistic*. Dar ele se detașează singure atît de clar de vechiul stil, vădesc o artă atît de măiestrită de a scălda formele în lumină, încît trebuie să căutăm încercări anterioare sau picturi într-un stil îndoielnic. Ne gîndim atunci la maestrul din Flémalle și la *Nașterea* din Dijon. Tabloul pare cu-adevărat să fi fost pictat cel tîrziu în 1420. El propune o interpretare inedită a spațiului și a luminii, o viziune simbolică a lumii, răstoarnă iconografia subiectului, tocmai pentru a prezenta, după învățătura misticilor, o viziune paradisiacă a pămîntului legat de puterea divină a lui Hristos, de efectele miraculoase ale credinței. Dar în multe privințe, este încă un urmaș al goticului internațional prin arabescul ornamental pe care-l formează de sus pînă jos în tablouri rochiile și aripile îngerilor, atitudinile celor două matroane, Zebel și Salomeea, prin volutele filacterelor. Tabloul pare să spună : „Aici se încheie un stil, aici începe stilul flamand".

## MAESTRUL DIN FLÉMALLE

Se numeşte astfel după o mănăstire, pretinsa clientă, care n-a existat niciodată. Mai potrivit, i se spune „maestrul tripticului Mérode" — după tripticul *Buneivestiri*, veche proprietate a principilor de Mérode, la Westerlo, intrat în 1957 la Metropolitan Museum din New York. Identificarea sa a făcut obiectul unor cercetări minuţioase între 1900 şi 1909. Hulin a optat pentru Robert Campin, născut în 1378 la Valenciennes, maestru la Tournai, unde exista o şcoală de pictură foarte activă, aşa cum o dovedesc registrele corporaţiei, şi burghez al oraşului în 1410. Campin a avut o existenţă agitată, a fost membru al Consiliului comunal din 1425 pînă în 1427, a făcut lucrări pentru oraş : au fost scoase la iveală vestigiile unei fresce la Saint-Brice în 1940. A murit în 1444. I-a avut ca elevi pe Rogier van der Weyden şi pe Jacques Daret, de la care ne-au rămas voleurile *(Vizitaţia,* Berlin ; *Naşterea,* Lugano, colecţia Thyssen) unui retablu pictat către 1434 pentru Arras. Teza lui Hulin de Loo a suscitat o vie controversă încă din 1928. E. Renders a vrut să demonstreze că operele lui Campin erau în realitate lucrările de tinereţe ale lui Rogier van der Weyden. Discuţia se referă la interpretarea a trei documente contradictorii privindu-l pe Rogier, la studiul comparat al peisajelor urbane, la stil. Este din ce în ce mai puţin posibil să se atribuie perioadei de tinereţe a lui Rogier o operă sensibilă, originală, coerentă, care se întinde pe douăzeci de ani şi a cărei parte esenţială ar fi cu mult anterioară activităţii de început a acestui pictor. Obiecţia pe care o ridică încă teza Campin este uitarea ciudată în care ar fi căzut numele unui novator care a influenţat durabil pictura europeană. Dacă anonimul este, aşa cum cred, Robert Campin, el reînsufleţeşte inspiraţia din Escaut aşa cum Van Eyck reînnoieşte cu geniul său pe cea din Meuse. Totul îl tentează în ace-

 laşi timp. Este un observator fin, un povestitor

plăcut, unește ceea ce e uman cu ceea ce e divin într-o impresionantă poezie. Spirit mistic, vede pămîntul ca un loc binecuvîntat unde Dumnezeu apare pînă în cea mai umilă floare. Tehnica sa este încă puțin uscată, deși tonurile întotdeauna dense și opace se întind de la răceala culorii cenușiu-albastru, bej-cenușiu, de la verdele-oliv pînă la frumoasa consistență a culorilor roșii și verzi, deși întrebuințarea generoasă a albului este un izvor mîngîietor de lumină. Stilul său dezvăluie reminiscențe gotice, efecte împrumutate de la sculptori. Se simte amintirea ex-voto-urilor sculptate de la Tournai, a statuilor din Brabant, presluteriene. Este un meșter priceput al picturii în grisaille, neținînd seama de perspectiva lineară, preocupat de stilizarea simbolică. În același timp, însă, acordă un loc important naturii, obiectelor, este preocupat de sentimente. *Nașterea* (Dijon) cuprinde un peisaj cu totul deosebit, în lumina zorilor ; *Bunavestire* (New York), în care donatoarea este pictată deasupra, înalță povestirea la noblețea lucrurilor sacre. Totul, chiar și Iosif meșteșugind capcane pentru șoareci, simbolizează Izbăvirea și Patima. Acest tîmplar, la bancul său de tîmplărie, printre unelte, acest interior burghez redat în mod fidel și, pentru prima dată, cadru al unei *Închinări a îngerilor* rămîn frumoase imagini profane, începutul impresionant al unui stil. Ideea însăși a unei camere în penumbră deschisă spre un peisaj scăldat în soare are perspective bogate. Tablourile de la Frankfurt *(Fecioara, Sfînta Veronica, Tîlharul, Sfînta Treime)* indică îndeosebi pe emulul sculptorilor. *Fecioara cu paravanul de răchită* (Londra), *Fecioara în slavă* (Aix-en-Provence) mărturisesc o aprofundare a primelor încercări narative. *Hristos, Fecioara,* bust, (Philadelphia) dau naștere unui tip iconografic și, de pe acum, bijuteria de cristal convex pe care o poartă Hristos oferă imaginea unei ferestre. Minunatul pictor al acestor două chipuri divine, unul plin de măreție, celălalt

de blîndețe, este și primul portretist flamand al unui cuplu legat printr-o prietenie adîncă (*Bărbat, Femeie cu agrafe*, Londra). Tînăra femeie, sănătoasă și plină de prospețime, pictată în volume nete pe un fond plat, își dăruiește blîndețea încrezătoare blîndeței bărbatului ei. Dar neliniștea din privirea bărbatului își află ecou în freamătul ușor al buzelor și ochilor femeii. Portrete fidele și sensibile, interioare intime, poezie profană legată de poezia religioasă, Van Eyck ne oferă și el aceste bogății, dar într-un stil mai sigur, degajînd un sentiment diferit.

## JAN VAN EYCK

Adevăratul pictor al luminii, geniul care a dus la cea mai înaltă măiestrie cuceririle flamande, este într-adevăr Jan van Eyck, mîndru de numele său, semnîndu-și operele, însemnînd pe ele deviza sa ambiguă : „Als ik kan" (Cît am putut de bine). S-a născut, probabil, în jurul anului 1390, la Maaseyck sau la Maastricht, în dioceza Liège. Trebuie respinse ca nejustificabile din punct de vedere stilistic ipotezele recente care datează lucrarea *Fecioara din Autun* (Luvru) în 1409—1418 ca o operă făcută la Liège pentru Ioan de Bavaria. Tabloul nu este o operă de tinerețe și, dacă o asemenea capodoperă ar fi apărut la acea dată la Liège, ar fi schimbat toate obiceiurile și nu s-ar fi întîlnit autorii mosani ai lucrării *Fecioara cu fluturi* (1450, Liège, Saint-Paul), ai dipticului canonicului Henri ex-Palude *Martiriul Sfîntului Laurențiu* (către 1478, Liège, Museé diocésain) sau *Sacra Conversazione* (Liège, Curtius, către 1480) respectînd încă stilul arhaic. Dar Jan van Eyck a fost cu toate acestea foarte probabil în slujba lui Ioan de Bavaria, înainte de 1418, la Liège. E citat ca pictor al acestui duce, pe atunci conte de Olanda la Haga din 1422 pînă în 1424. În 1425, el era „valet de cameră" al lui Filip cel Bun și se instalează la Lille pentru cinci ani.

Dar călătorește : în 1426 se află în Spania, în 1427 a fost primit cu fast de orașul Tournai, în 1428 va picta în Portugalia portretul Isabellei, în 1429 îl trimite, în 1430 se reîntoarce ca să asiste la căsătoria infantei cu ducele de Burgundia. Atunci se instalează la Bruges, unde cumpără o casă în 1432, se căsătorește în 1434, moare în 1441, după ce dusese o viață strălucitoare ca pictor de curte. S-a menționat formația sa de miniaturist, influența pictorilor italieni. Ar trebui precizate raporturile sale cu arta bizantină, cu vechea artă din Liège, cea a lucrătorilor în fildeș și a turnătorilor și, mai mult, contactele sale cu arta din Burgundia — fie că e vorba de Jacques de Baerze sau Claus Sluter. În orice caz, faima sa datează de la *Polipticul* bisericii Saint-Bavon din Gand, *Mielul mistic* terminat în 1432, primul exemplu din nord al unei piese depășind 5 m, pictat pe avers și revers, formată din douăzeci de panouri ce compun un singur mare subiect consacrat unei dogme esențiale : Izbăvirea păcătoșilor prin sîngele lui Hristos Donatorii, Josse Vijdt și Isabelle Boorlut, sînt pictați pe revers, sub o grandioasă *Bunăvestire*. Latura principală este în două registre. Șapte panouri înfățișează pe Dumnezeu, Fecioara, Ioan Botezătorul înconjurați de îngeri care cîntă, de Adam și Eva ; cinci panouri formează dedesubt o vastă predelă. Într-un peisaj plin de flori, sfinții, martirii, ostașii lui Hristos, judecătorii drepți, schimnicii și pelerinii converg spre miel. Subiectul este exprimat prin figuri maiestuoase, a căror postură și atribute au un sens ce-l dezvăluie liturghia, pe care le precizează textele și printr-o regizare în care știința teologiei servește drept suport imaginației pictorului. Acest pictor îndrăznește să dea o puternică veridicitate trupurilor goale ale lui Adam și Evei și, pentru a-și materializa gîndul, el desfășoară un pelerinaj mistic în lumina zorilor, o epopee a Credinței. Se vorbește de „miracolul eyckian". El există, fără îndoială, în amploarea gîndirii, în puterea observației, în

splendoarea coloritului, în spiritualitatea chipurilor, în delicatețea detaliilor. Există, mai cu seamă, în arta de a da pe de-a întregul acestei ficțiuni aparența unei minuni și densitatea realului, într-un apel la forțele vii, într-un profund umanism. Aceeași perfecțiune caracterizează astfel portretul donatorilor, privirile îngerilor, modeleul nudurilor, drapajul costumelor, peisajul urban în lumină, vița, rodiile, tufele de trandafiri, stînjeneii, violetele, florile de fragi sau de piciorul cocoșului.

Oare acest miracol se datorează exclusiv lui Jan ? Un catren șters, în limba latină, aproape indescifrabil și, dealtfel, repictat tîrziu, după cum a dezvăluit examenul de la laborator, ne indică numele donatorilor, data terminării și declară că panoul de altar a fost început de „Hubertus ... Eyck", cel mai mare pictor cunoscut *(major quo nemo repertus)*. Acest Hubert este citat în arhivele din Gand : un text din 1426 privește pe moștenitorii lui „Hubrecht den scildere". Acel lapidarium al muzeului din oraș păstrează un fragment din piatra sa funerară, datată din 1426. Este sărbătorit în secolul al XVI-lea la Gand ca superior lui Jan, la Anvers ca excelent pictor. Să fi fost, oare, întemeietorul stilului flamand ? Nimeni nu se îndoia în 1902 de existența celor doi frați. În 1933, reluînd niște obiecții vechi, Renders a încercat să demonstreze fragilitatea documentelor și să elimine din istoria artelor pe Hubert. În 1950, Hubert trecea drept un personaj de legendă. El și-a regăsit astăzi apărători eminenți care nu ezită să afirme că, din cei doi „frați", omul de geniu este cel care nu e cunoscut. Dar este greu să i se atribuie o operă și, în primul rînd, să se știe care i-ar fi fost contribuția la *Poliptic*. Operațiunea istoricilor — fundamentată totdeauna pe argumente întemeiate — a ajuns la asemenea contradicții, încît însăși confuzia la care ne duc dovedește zădărnicia unei cercetări ce nu dispune de nici un element cert de referință.

41 De fapt, noi nu-l cunoaștem decît pe Jan.

Se elimină astăzi din opera sa *Răstignirea* de la New York. Se tinde a se plasa către 1422 *Fecioara din biserică* (Berlin), către 1425, *Cele trei Marii la mormînt* (Rotterdam, Van Beuningen). În timpul primilor săi ani la Bruges, Van Eyck a pictat, în diferite formate, madone și portrete. *Madona de la Ince Hall* (0,20 × 0,15, Melbourne), *Madona în biserică* (triptic, Dresda), *Bunavestire* (Boston) care dezvoltă elementele valoroase aflate în același timp în cartea de rugăciuni *Les Heures* de la Torino și un *Poliptic* sînt un preludiu al capodoperelor din 1436. *Fecioara cu canonicul Van der Paele* (1,22 × 1,57, Bruges), lucrare semnată, datată, înfățișează într-o biserică somptuoasă Fecioara cu Pruncul înconjurați de Sfîntul Donațian, patronul bisericii care a comandat tabloul, de donator și de Sfîntul Gheorghe, patronul său. În perioada romantică, tabloul a suscitat cea mai vie admirație pentru veridicitatea donatorului în stihar alb, cu blană de jder, cu ochelari în mînă. Sîntem poate mai sensibili la strălucirea unui colorit în care se armonizează tonurile dense, albastru catifelat, verde-oliv, galben-auriu, roșu-purpuriu, la poezia unei lumini ce-și cerne sclipirile așezîndu-le pe pînză, la structura geometrică, la seninătatea acestei conversații sacre. Perfecțiunea ne-o oferă *Fecioara din Autun* (0,66 × 0,62, Luvru), admirabil conservată. Deși se mai discută încă despre el, nefiind nici semnat, nici datat, deși continuă să se pună întrebarea dacă orașul reprezentat este Maastricht, Liège sau Autun, tabloul pare să fi fost pictat către 1436 și donatorul este cu siguranță cancelarul Rolin. Ansamblul, în care Van Eyck unește în mod ingenios un hieratism care îmbină tradiții bizantine și romanice cu un simț modern al spațiului și al naturii, se înfățișează ca o viziune edenică. Cancelarul, în haină brună de brocart, se roagă Fecioarei, Regina cerului, învești mîntată într-o haină largă de purpură cusută cu fir de aur și marginile bătute cu pietre prețioase. Pruncul ține globul pă-

mîntesc deasupra căruia se află crucea şi binecuvîntează donatorul. Un înger albastru aşază pe capul Fecioarei o coroană, o minunată lucrare de orfevrerie. Această „viziune" figurată a unei fiinţe, atotputernică dar neliniştită, şi care aminteşte fragilitatea bunurilor pămînteşti ca şi permanenţa valorilor eterne, este situată pe vîrful unui castel într-un oratoriu cu dale de marmură policromă. Încăperea se deschide larg prin trei spaţii între stîlpi de jasp, de agat, de porfir către grădina suspendată, închisă de marginile crenelate ale trecerii pentru rond. Prin ea trec păuni maiestuoşi. Dincolo, într-o spărtură de lumină, e pictat un peisaj compozit, minunat, nemărginit : un oraş prin care curge un fluviu lat, puntea, străzile cu o mulţime ce se îndreaptă spre catedrală, apoi cîmpia, pe urmă dealurile ridicîndu-se pînă la un orizont de munţi încununaţi de zăpadă, în poezia apusului de soare. Evlavie religioasă, simboluri multiple sînt închise într-o imagine de o precizie meticuloasă. Acuităţii observaţiei i se adaugă virtuozitatea în redarea iluziei. Calculul impune formelor o ordonare clară, temeinicia lucrurilor sacre şi, cu toate acestea, totul e cuprins de emoţie în valori de vis. Tot atît de frumoase sînt portretele *Cardinalului Albergati* (1431, Viena), al lui *Timotheos* (1432, Londra), al *Bărbatului cu turban* (1433, Londra), al lui *Jan de Leeuw* (1436, Viena). Şi totuşi, în acest gen, soţii *Arnolfini* constituie o capodoperă (1434, 0,85 × 0,63, Londra). Considerat în ansamblu, este un portret, simbolul tainei căsătoriei, al fidelităţii, al evocării trupului purificat prin Izbăvire. Prin compoziţia sa ce se pierde la nesfîrşit, purtînd privirea spre infinit, datorită oglinzii convexe, prin ordonarea de o parte şi de alta a unui ax central, lucrarea este o reuşită de echilibru şi de simetrie. Lumina discretă a ferestrei nuanţează acordul tonurilor intense : violet, verde, roşu-închis şi vermillon, înviorate de nota plină de sensibilitate a fructelor de aur în lumina ferestrei. Locuinţa bur-

gheză adăpostește un poem de certitudine și de fericire.

În ultimii ani, Van Eyck a pictat-o pe *Sfînta Barbara* (1437, Anvers) așezată în fața unui turn în construcție, lîngă un realist șantier de zidari, *Fecioara la fîntînă* (1439, Anvers), deosebit de impresionant chip al soției sale *Margareta* (1439, Bruges) și cîteva tablouri de gen, astăzi pierdute. Cunoaștem totuși *Femeia ieșind din baie,* reprodusă în *Cabinetul amatorului Van der Geest,* tablou de W. van Haecht (New York, col. Van Berg) pictat în 1628 ; într-un interior, tînăra femeie în picioare — trebuia să fi fost un nud minunat — este întovărășită de o însoțitoare. O imagine de acest fel este excepțională. De obicei, personajele pictorului sînt niște trupuri imobile pierdute în haine lungi, strînse în armuri, înțepenite în mantii. Trăiesc prin limbajul mîinilor, desenate întotdeauna cu măiestrie. Această sobrietate face parte din poezia lui Van Eyck. El știe că natura, lucrurile, chipurile, viața cotidiană, pătrunsă de divinitate, sînt captivante și le pictează în tonuri sonore, cu o precizie amețitoare a detaliilor, într-o lumină de aur. Dar ne atrage atenția asupra faptului că frumusețea lucrurilor nu este decît o reflectare a frumuseții sufletelor.

## ÎNTOARCERE LA GOTIC

În jurul anului 1445, se manifestă o rezistență față de umanismul liric al lui Van Eyck. Artiștii nu mai simt atît de puternic atracția lumii exterioare și bucuria uimirii. O întoarcere la spiritul gotic concentrează gîndurile asupra păcatului, orientează formele spre austeritate. Roger de la Pasture (în franceză), numit în flamandă Van der Weyden, vădește această schimbare. El nu renunță la toate cuceririle, păstrează anumite subiecte, obiceiul de a picta Fecioara într-un interior flamand, tonurile dense ale lui Van Eyck. Dar atenuează strălucirea coloritului printr-o mai largă utilizare a albu-

lui, printr-o preferință pentru grîul-violet care temperează prin gravitate durerea și conferă discreție duioșiei. Opera sa nu este bine delimitată. Nu avem nici un tablou semnat, documentat în mod explicit. Nu cunoaștem bine viața pictorului. Fiu al unui fabricant de cuțite din Tournai, el s-a născut către 1400, fără îndoială a fost elev al lui Campin în 1427, a devenit maestru la Bruxelles în 1435, unde a făcut carieră de pictor oficial. A mers la Roma în 1450, a lucrat pentru Lionello d'Este la Ferrara, a fost în relații cu ducii din Milano, iar la întoarcere a dus viața unui artist ce primea comenzi de la cei mai mari nobili, cancelarul de Burgundia, cel care se ocupa de finanțele lui Filip cel Bun. A murit la Bruxelles în 1464, ca prim reprezentant al unui șir de pictori ce pot fi urmăriți de-a lungul unui secol. Opera sa are două trăsături : patetismul și duioșia. El nu este înclinat spre o lume pătrunsă de prezența divină, nu pictează aparențe exaltate de lumină. Ca spirit pur gotic, el consideră că lumea divină, fiind perfecțiune, diferă fundamental de cea pămînteană unde domnește păcatul. Cititor al acelui pseudo-Bonaventure, el este urmărit de drama Calvarului. Își îndreaptă privirile neliniștite către Judecătorul Suprem, priviri pline de speranță către Izbăvitor și Fecioara ocrotitoare. Subiectele sale favorite sînt așadar Misterul Închinării îngerilor, suferințele Calvarului, asprimea Judecății de apoi. Este destul de indiferent în ceea ce privește sentimentul naturii, arta peisajului. Degradeurilor de lumină învăluind formele, el le preferă trăsătura incisivă care accentuează contururile. Compune după scheme abstracte, caută efecte de sculptură și vrea să împingă expresia vieții spirituale pînă la cea mai mare intensitate. Opera sa este jalonată între 1430 și 1440 de *Închinarea îngerilor* (Luvru), *Coborîrea de pe cruce* (Escurial), *Sfîntul Luca* (Boston) ; între 1440 și 1450 de *Tripticul Braque* (Luvru), *Tripticul Sfîntului Ioan* (Berlin), *Judecata de apoi* (Beaune) ; între 1450 și

1464 de *Madona Mancel* (Caen), *Calvarul* (Scheut), *Tainele* (Anvers), *Adorația magilor* (München), *Închinarea îngerilor* (New York) și prin portretele lui *Philippe de Croy* (Anvers) al unei *Femei tinere* (Washington), al lui *Antoine de Bourgogne* (Bruxelles). Trei opere i-au consacrat gloria. *Coborîrea de pe cruce* (2,30 × 3,20, Prado, replică la Escurial), pictată pe fond de aur către 1435, achiziționată de la biserica Notre-Dame-du-Dehors din Louvain, în 1574, de Maria de Ungaria, pentru a o dărui lui Filip al II-lea, își datorează forța unui format în care personajele puțin numeroase sînt la scară umană, unei creații pline în același timp de noblețe și de suplețe, clarității construcției, armoniei tonurilor în care griul-albăstrui și griul-violet înconjoară blînd carminul, purpura, aurul. Trupul fără vlagă al lui Hristos, chipul palid al Fecioarei îndurerate au o expresie puternică. Suferința și jalea sînt atenuate de certitudinea izbăvirii. *Triptic cul Braque* (Luvru), pictat în jurul anului 1450 pentru o nobilă din Tournai, oferă imaginea lui Hristos, a Fecioarei, a lui Ioan Botezătorul în fața unui fundal de peisaj. În dimensiunile sale mici, este o operă importantă, expresie desăvîrșită a idealului de spiritualitate austeră a pictorului. Calitatea materiei, puritatea liniei, profunzimea și strălucirea tonurilor, finețea execuției ating perfecțiunea. Aici se poate vedea foarte bine că pictura nu înseamnă nimic fără inspirație, fără formele în care se exprimă sentimentele omenești, în care se înscriu imaginile lumii, fără o tehnică și o grijă pentru frumusețe, împinse pînă la perfecțiune. *Judecata de Apoi* (Beaune), pictată în colaborare cu niște elevi pentru Nicolas Rolin, către 1445-1455, se impune prin claritatea ordonării, siguranța ritmurilor, maiestatea figurilor, sinceritatea tonurilor, realismul detaliilor. Totuși, este o operă foarte sobră. Paradisul nu este decît un prag de biserică, infernul, o gaură în stînci, de unde țîș-

neşte o flacără. Această artă a echilibrului şi a sugerării nu caută să descrie beatitudinile şi supliciile, exprimă o idee abstractă, sensul Judecăţii care restabileşte ordinea lumii. Prin aceasta un pictor care a propus multă vreme Flandrei un anumit repertoriu de forme reînnoieşte un subiect banal. Influenţa sa a fost foarte mare de-a lungul întregului secol. Alături de cea a lui Van Eyck, a determinat stilul lui Petrus Christus, maestru la Bruges în 1444, mort în acest oraş în 1473, autor cunoscut a vreo douăzeci de tablouri, printre care *Fecioara cu un călugăr* (Berlin), o *Madonă* (Lugano, col. Thyssen), o *Răstignire* (Dessau), o *Judecată de apoi* (Berlin), o *Naştere* (Houston, Texas) imitată liber după maestrul din Flémalle, o *Coborîre de pe cruce* (Bruxelles). În majoritatea tablourilor sale inspiraţia e săracă, dar meşteşugul e măiestrit, minunată alegerea culorii. Pictorul are mai ales simţul tainei sufletelor. Portretul unei *Femei tinere* (Berlin) ce poate fi pandantul portretului *Lordul Grymston* (1446, Londra), sau chipul Isabellei, soţia Temerarului, oferă într-o gamă de negru şi albastru o figură tainică de o eleganţă rafinată. *Sfîntul Eloi primind doi logodnici* (1449, New York, col. Lehman) provenind de la Van Eyck, capătă aspectul unei scene de gen : vizita la magazinul unui giuvaergiu. Tabloul atrage prin pitoresc, prin tonurile sale sclipitoare, dar dovedeşte o anume curiozitate în ceea ce priveşte izolarea personajelor ciudat de indiferente unele faţă de celelalte.

Influenţa lui Rogier s-a resimţit şi la Thierry Bouts care intrepretează şi el într-o manieră austeră raporturile dintre uman şi divin. Ea este evidentă pentru *Fecioara în lacrimi* (Luvru), *Coborîrea de pe cruce* (Luvru, Granada, Valencia), *Punerea în mormînt* (Londra). Respectul faţă de dogmă e mai puternic decît efuziunea lirică, linia este concisă, formele sînt subţiri, rigide, alungite, imobile. Chipurile în-
 chistate în ele însele îşi stăpînesc emoţiile. Bouts

are, însă, și calități personale. Încă nu-i cunoaștem bine viața, formația, amploarea exactă a operei sale. S-a născut la Harlem, în jurul anului 1415. S-a căsătorit cu prima soție (a fost căsătorit de două ori) în 1448 la Louvain, dar arhivele din Louvain îl citează regulat doar între 1457 și 1475, an al morții sale. Se știe că în 1467 a pictat retablul *Cina* pentru confreria Sfintei Împărtășanii, că în 1468 Magistratul i-a comandat două panouri cu subiectul *Judecata lui Otto*. Recent, studiile de laborator au dovedit că, din cele două tablouri păstrate la Bruxelles, numai *Încercarea focului* este făcut de mîna lui Bouts. Este autorul unui *Portret de bărbat, al Martiriului lui Erasm* (Louvain, Saint-Pierre), al voleurilor *Paradisul* și *Infernul* făcînd parte dintr-o *Judecată de apoi* (1470, Lille, Luvru), al *Martiriului Sfîntului Ipolit* (Bruges, Saint-Sauveur). *Adorația magilor* (München), numită Perla Brabantului, a fost greșit atribuită fiului său. Tabloul a uluit amatorii de artă primitivă în 1813 prin poezia naturii la apusul soarelui și dovedește evoluția pictorului în sensul unei afecțiuni mai puternice față de frumusețile lumii. *Încercarea focului*, ce înfățișează pe văduva unui nobil, nedrept acuzată de împărătească, îndurînd Judecata lui Dumnezeu, ieșind victorioasă din această încercare și obținînd pedepsirea vinovatei, propune un tragism rece într-un stil mural cu forme alungite, verticale. Opera majoră este *Cina*, înconjurată de prefigurări ale Euharistiei (1,80 × 2,90, Louvain, Saint-Pierre). Frumusețea formelor, gravitatea chipurilor, unitatea sentimentelor, ingenioasa distribuție a luminii, mari suprafețe de roșu și de albastru printre alburi, sînt primele merite ale unei imagini în care se regăsește arta lui Van Eyck de a picta interioare burgheze. Dar, la preocuparea — suficient de recentă în Flandra — pentru o perspectivă riguroasă a liniilor de fugă într-un spațiu perfect cubic, se adaugă observația atentă a realităților concrete. Mai mult decît Van Eyck,

Bouts duce reprezentarea vieții intime din locuință pînă la scena de gen. În motivele complementare, peisajul se reînnoiește, se însuflețește prin efecte de clarobscur, se organizează în profunzime. Peste tot însă, și mai vizibilă în scenele de martiriu, apare un fel de impasibilitate crudă, o estetică a tăcerii și a imobilității. Această răceală nu este decît aparentă. Ea maschează prin obiectivitate un sentiment de singurătate, ascunde cu pudoare o neliniștită pornire sufletească. El a avut multă influență asupra artiștilor minori, Pieter van der Weyden, nepot al lui Rogier, Vrancke van der Stockt, Valentin d'Orley — față de care există tendința de a fi identificați cu maestrul *Legendei Sfintei Ecaterina* (New York), cu maestrul *Izbăvirii* (Prado), cu maestrul *Vederii catedralei Sfînta Gudula*, autor al unei *Instruiri pastorale* (Luvru), al unei *Prezentări a Fecioarei la templu* (Bruxelles).

PICTORII DIN GAND

Împrăștierea tablourilor din Gand în secolul al XV-lea, în urma frămîntărilor, ne împiedică să cunoaștem începuturile artistice ale orașului, și Justus din Gand, Giusto di Guanto — în realitate, Josse van Wassenhove — pune încă numeroase probleme chiar după Expoziția din Gand (1957). Născut în 1435, poate la Harlem, format la Anvers, membru important al ghildei sale în 1460, a fost invitat la Urbino în 1470, unde și-a încheiat cariera. *Împărtășania apostolilor* (1473, Urbino), tablou cu puternice caracteristici flamande, în ciuda cîtorva figuri italiene, are — printre roșuri — tonuri frumoase de verde-oliv și de albastru. Nu s-a căzut de acord asupra părții ce revine pictorului la decorarea în spirit umanist a cabinetului ducelui de Montefeltro la care a lucrat spaniolul Berruguete. Justus i-ar fi pictat pe Sfinții Augustin, Ieremia, Toma d'Aquino.

Hugo van der Goes este mai bine cunoscut.
 Născut la Gand în jurul anului 1440, maestru

în 1467, el a făcut lucrări de decorație la Gand și la Bruges sub conducerea lui J. Daret. A fost decanul ghildei în 1474—1475 și se știe astăzi că în 1478 se afla încă la Gand și lucra acolo pentru familia Van Zickele. Apoi a devenit călugăr, folosit la treburi gospodărești, în mănăstirea augustinilor Rouge-Cloître din Auderghem, unde a continuat să picteze. Victimă a unor crize de demență, în 1481, a murit în 1482. Întreaga sa operă a fost reconstituită prin referire la retablul din Florența, bine documentat. Ea trădează un spirit neliniștit. Desenator suplu și incisiv, pictor îndrăgostit de tot felul de contraste, între real și ideal, între umbră și lumină, între masele stabile ale edificiilor și agitația fremătătoare a personajelor și a draperiilor, contrast între tonurile locale intense și valorile fugitive, preferă tentele acide în dominantă albastră, lasă neliniștea să transpară chiar în imaginile calme (*Păcat originar*, Viena ; *Închinarea magilor*, Berlin ; *Familia Sfintei Ana*, Bruxelles). Înfrigurarea îl apropie de expresionism în *Pietà* (Viena), *Adorația păstorilor* (Berlin), în fascinanta *Adormire a Maicii Domnului* (Bruges). Personalitatea stranie a artistului se exprimă în capodopera sa *Adorația păstorilor* (2,45 × 5,80, Florența, Uffizi), vastul triptic într-un relativ echilibru. A fost pictat către 1477 pentru Tommaso Portinari, reprezentat cu familia și patronii familiei sale pe panourile voleurilor. Van der Goes se întoarce aici la Van Eyck, dar într-un stil teatral și popular. Ordonată concentric, imaginea face ca personajele să convergă ca tot atîtea forțe arzătoare către zona liberă, spațiu de lumină unde se află izolat Pruncul. Ea ne propune nu prezentarea unei minuni, ci a unei drame, pline de simboluri între Bine și Rău, între Dumnezeu și Satana. Natura, un admirabil peisaj de iarnă, boul și măgarul — frumoase exemple de pictură animalieră —, participă la această dramă în care atitudinile, veșmintele, privirile, mîinile expresive ale personajelor ex-

primă sufletul lor. Păstorii — grup de o veridicitate rustică — trei vîrste ale vieţii, trei momente ale aceleiaşi mişcări, rezumă diferitele sentimente ale unui pictor aflat între adoraţia temătoare, afecţiunea încrezătoare, spaima rătăcitoare. Vasul cu crin şi căldăruşele din marginea retablului, prin perfecţiunea şi izolarea lor, completează frumuseţea şi ciudăţenia uneia din operele cele mai impresionante ale secolului.

MEMLING

Alături de acest pictor viguros, suavitatea mondenă şi cucernică a lui Memling, pictor al oraşului Bruges în declin, a părut uneori înţeleaptă. Cu toate acestea, în jurul lui 1820, i-a încîntat pe romantici. *Racla Sfintei Ursula* era pentru ei o minunăţie şi trăiau ceasuri de extaz în liniştea spitalului Sfîntul Ioan în faţa operei „divine". Era vremea în care se credea în legenda lui Memling, soldat rănit primit în pragul cucernicei aşezări şi pictîndu-i retablurile, din recunoştinţă faţă de aceste ziduri ocrotitoare şi din inspiraţie divină. Memling este un pictor bun, dar un iscusit eclectic amestecînd într-un stil personal împrumuturi din Van Eyck, Rogier, Bouts, Van der Goes, cîţiva italieni, şi era unul dintre cei mai bogaţi burghezi din Bruges şi dintre cei mai respectaţi. S-a născut lîngă Frankfurt în 1435. A venit de timpuriu să se formeze în Flandra, fără îndoială în atelierul lui Rogier, a devenit burghez în oraşul Bruges al anului 1465, unde a avut trei case şi unde a murit în 1494, după ce i-a avut drept clienţi pe englezul Sir Donne — venit să asiste la căsătoria Margaretei de York cu Temerarul —, pe bogaţii negustori de mirodenii din Bruges, Floreins, du Cellier, Moreel, pe neguţătorul german Greverade, pe bancherul familiei Medici, Portinari. Deşi l-a imitat întîi pe Rogier van der Weyden (*Patimile lui Hristos*, Torino ; *Martiriul Sfîntului Sebastian*, Bruxelles), el şi-a

stabilit de timpuriu un stil propriu şi a găsit o formulă personală a „conversaţiei sacre". Madona e aşezată în faţa unui baldachin de brocart într-un interior de biserică cu o pardoseală frumoasă, cu covoare bogate, lăsînd în mod arbitrar nişte deschideri mari spre cîmpie. E înconjurată de sfinţi şi sfinte, aşezaţi conform unei simetrii precise. Donatorii i se alătură uneori pe panoul central. Formula se pretează la o compoziţie clară, la un sentiment calm al formelor. Ea alătură unui decor, unde pictorul excelează în redarea iluziei, o imagine de intimă reculegere. Permite unui artist sigur pe meşteşugul său să îmbine chipurile, natura, obiectele într-o imagine de prospeţime şi farmec delicat; ea întruneşte tonurile cele mai subtile. Memling asociază unor remarcabile roşuri nişte nuanţe profunde de albastru şi de violet, învăluind strălucirea aurului şi delicateţea semitentelor cu o lumină blîndă. El a dat acestui motiv o formă poetică în *Tripticul Donne* (1468, Londra, Nat. Gal.), în *Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina* (1479, centru 1,72 × 1,72, Bruges, spitalul Sfîntul Ioan) şi mai tîrziu în *Retablul lui Jacques Floreins* (către 1490, Luvru). Tabloul plin de strălucire din Bruges înfăţişează în jurul Fecioarei pe cei doi Sfinţi Ioan, doi îngeri, Sfintele Barbara şi Ecaterina, pe voleuri, Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul, Evanghelistul la Pathmos şi, pe revers, donatorii şi patronii lor. Distribuirea simetrică a figurilor, atitudinea rezervată a sfintelor, somptuozitatea covoarelor, a pardoselilor, a tapiseriilor, a rochiilor, a bijuteriilor conferă stil acestui tablou, înveselit de peisaje delicate. Acest amestec de noblete şi de blîndeţe se regăseşte în portretele lui *Martin van Nieuwenhove* (1487, Bruges), al lui *Willem Moreel* (Bruxelles), al Mariei Moreel în *Sibila Sambetha* (Bruges), al lui *Barbe van Vlaenderbergh* (către 1478, Bruxelles) sau ale clericului de capelă, canonicul *Gillis Joye,* recent identificat (Williamstown, Statele Unite). Cu toate

acestea, un alt Memling apare în aceşti ultimi ani, care sînt totuşi şi cei în care *Racla Sfintei Ursula* (1489, Bruges) înfăţişează în imagini impresionante martiriul celor unsprezece mii de Fecioare. El poate avea forţă, ascultă chemările modernismului atunci cînd pictează *Bunăvestirea* (1482, New York, col. Lehman), *Tripticul lui Willem Moreel* (1484, 1,21 × 2,92, Bruges) şi în jurul lui 1485, *Bethsabeea în baie* (1,92 × 0,82, Stuttgart). Forma lipsită de artificii a primului tablou, monumentala măreţie a Sfinţilor Cristofor, Gillis şi Maur, profunzimea peisajului şi perfecţiunea portretelor de donatori în cel de-al doilea, frumuseţea remarcabilă a nudului feminin, ce descinde fără îndoială din *Femeia în baie* a lui Van Eyck, dar căpătînd aici, în desenul hotărît, în relieful amplu al formelor, în legătura sa cu scena de gen, o extremă frumuseţe, dovedesc izvoarele bogate ale unui pictor considerat de prea multe ori ca înclinat spre blîndeţe, aşa cum, e drept, au fost epigonii săi la Bruges, maestrul *Legendei Sfintei Lucia,* maestrul *Legendei Sfintei Ursula.*

#### 4. ANLUMINURA. TAPISERIA. SCULPTURA

În secolul al XV-lea pictura a fost atît de precis expresia geniului flamand, încît celelalte arte au împrumutat o parte din prestigiul şi din mijloacele sale.

ANLUMINURA

Anluminura, în care cartea de rugăciuni numită *Heures* din Torino adusese deja asemenea schimbări încît o făcuse să rivalizeze cu tabloul, ia un avînt puternic sub mecenatul lui Filip cel Bun. Artiştii se supun noii mode, chiar dacă păstrează legătura cu atelierele pariziene. Maestrul lui *Guillebert de Mets,* maestrul *Privilegiului din Gand,* care lucrau în jurul lui 1440, au fost influenţaţi de Van Eyck. Maestrul lui

*Girart de Roussillon,* peisagist bun, dar mai ales decorator plin de fantezie, colorist luminos, elegant şi precis, este influenţat de Rogier van der Weyden şi frontispiciul *Cronicii din Hainaut* trece chiar drept lucrare a marelui pictor. Este identificat cu Jehan Dreux, mort puţin după 1464, citat deseori în conturile din Burgundia. Jean le Tavernier din Audenarde a lucrat în 1454 la *Sărbătoarea fazanului* la Lille ; este cunoscut între 1455 şi 1460 şi s-a inspirat din tapiserie şi mai ales din Van Eyck, Rogier, Campin. Prin cărţile sale „istoriate în alb şi negru", a răspîndit moda picturilor în grisaille, pe fond albăstrui sau gri-închis în atelierele din Bruges, Gand, Bruxelles. Capodopera sa, *Chroniques et Conquestes de Charlemagne (Cronici şi cuceriri ale lui Carol cel Mare ;* 1460, Bruxelles, Bibl. reg., 3 vol.), fără decoraţie marginală, cu desen precis, este austeră, dar vie. Frontispiciul, celebru prin motivele sale din viaţa obişnuită, aduce lămuriri asupra negustorilor de pe străzi, asupra animaţiei unui oraş. Dar fila fo 128, regele Guitelin întrerupt în partida sa de şah de sosirea lui Carol cel Mare, dovedeşte foarte bine şi o artă a povestirii vii şi pitoreşti. În a doua jumătate a secolului, au fost celebri, la Bruges, Willem Vrelant, Loyset Liedet, maestrul lui *Antoine de Bourgogne* lucrînd între 1460 şi 1490 şi autor al unui *Valerius Maximus* (Breslau), plin de inovaţii, pentru Marele Bastard şi Philippe de Mazerolles care a lucrat pentru Temerar din 1465 pînă în 1477. Dar acesta este francez. Delicatele sale vederi de oraşe înseamnă o întoarcere la caligrafie, la ornamentul propriu cărţii şi afirmă cu bucurie spiritul parizian în momentul în care influenţa lui Van der Goes va determina o reînnoire a anluminurii pentru aproape un secol. În acelaşi timp, Simon Marmion din Amiens, născut în jurul anului 1425, menţionat la Valenciennes încă din 1458, maestru la Tournai în 1469, mort la Valenciennes în 1489, după ce-i formase pe Jean Provost şi

pe Jean Bellegambe, excelent pictor valon şi „prinţ al anluminurii" — după expresia poetului Lemaire de Belges, picta retabluri remarcabile (*Retablul Sfîntului Bertin,* către 1459, Berlin, Londra, Haga) dar, în acelaşi timp, înviora în anluminură stilul maestrului lui *Girart* prin împrumuturi inteligente din Rogier van der Weyden şi Bouts. Coloritul său cu verde şi albastru intens, fineţea desenului, simţul luminii şi al spaţiului, preferinţa pentru peisaj şi o anume delicateţe sufletească constituie farmecul celor mai bune lucrări ale sale, *Grandes Chroniques (Marile cronici,* Leningrad), paginile din *Pontifical din Sens* (Bruxelles), *Valerius Maximus* (Jena), *Livre des Sept Âges du monde* (*Carte a celor şapte epoci ale lumii,* Bruxelles).

TAPISERIA

Stilul internaţional se reflecta în secolul al XIV-lea în tapiseriile ţesute la Arras, capitală a tapiseriei, centru furnizor al ducilor de Burgundia. În secolul al XV-lea, membrii cei mai influenţi ai Marelui Consiliu — Jean Chevrot, Guillem Fillastre, episcop de Tournai — l-au convins pe Filip cel Bun să favorizeze atelierele flamande în detrimentul celor din Arras. Tournai a devenit astfel un centru prestigios în momentul în care ducii îşi înmulţeau comenzile. Era nevoie de tapiserii pentru a decora bisericile şi capelele, pentru a închide spaţiul destinat corului, pentru a împodobi camerele de naştere ale principilor şi cele de nuntă, pentru a le evoca în castele emblemele şi vînătorile, pentru a împodobi sala tronului, a le mobila corturile în timpul campaniilor militare sau al turnirurilor, a le înfrumuseţa străzile cu ocazia vizitelor princiare. Activitatea unui singur oraş nu era suficientă pentru aceasta. Cunoaştem existenţa lucrătorilor cu spata la Douai, Lille, Valenciennes şi originea celor mai frumoase ţesături nemarcate rămîne încă îndoielnică. Cu toate astea, cunoaştem destul de bine ţesătorii din Tournai, R. Dary şi Jehan de

l'Ortye, care în 1449 au pus în lucru la războaiele lor tapiseria *Gédéon* pentru sala de ședințe a Ordinului Lîna de aur — lucrare astăzi pierdută — și Pasquier Grenier. Acesta din urmă era consemnat ca burghez din Tournai în 1447. Este citat în 1449 ca *„marcheteur"*, adică fabricant de tapiserii. În 1459 îi livra lui Filip cel Bun *Istoria lui Alexandru,* în 1461 niște *Plugari,* niște *Tăietori de lemne* (Paris, Arts déc.), în 1462 *Cavalerul cu lebădă,* Cracovia. În 1468, încheia *Istoria lui Clovis* expusă la Bruges pentru căsătoria Temerarului (Reims, Notre-Dame). Mai avea comenzi și în 1472. Aceste lucrări remarcabile, adesea fără bordură, supuse legilor decorului mural, propun pe un spațiu vertical o lume încărcată de personaje suprapuse. Edificii, peisaje sînt adesea înlocuite de ornamente cu flori și cu toate acestea formele, locul din ce în ce mai mare acordat motivelor pitorești atestă influența noilor gusturi din pictură asupra desenatorilor de cartoane. La începutul secolului, piese importante ca *Viața Sfinților Piat și Eleuthère* (Tournai, Catedr.) au ieșit tot din războaiele de la Arras. Dar *Lupta de la Roncevaux* (Bruxelles, Art et Hist.) și mai ales *Istoria lui Alexandru* (Roma, Doria), din lînă, mătase, aur și argint, sînt capodopere ale tapiseriei tournaisiene. Ecou al *Romanului lui Alexandru* și al cărții *Conquêtes (Cuceririle)* de Wauquelin, această tapiserie de 10 m în care se asociază în mod arbitrar mai multe episoade de luptă și de navigație în jurul ascensiunii principelui ridicat într-o cușcă purtată de patru grifoni, în care toate personajele sînt în costum flamand, este însuflețită de un elan puternic. Sensul vieții și al spiritului din tablourile lui Van Eyck se află transpuse aici în stil de tapiserie. Formele lui Rogier van der Weyden, stilul din Bruxelles care caracterizează în acea vreme țesăturile brodate cu acul, precum ansamblul *Lîna de aur* (Viena) format dintr-o perdea de altar al *Sfintei Treimi,* din veșmintele lui *Hristos,* ale *Fe-*

*cioarei,* ale *Sfîntului Ioan,* din patrafire şi dalmatice, apar într-o mare tapiserie ţesută în jurul lui 1460 la Tournai sau la Bruxelles, intitulată *Dreptatea lui Archambault şi a lui Traian* (Berna). Această piesă preţioasă interpretează într-un singur ansamblu cele patru tablouri referitoare la justiţie pictate de Rogier pentru primăria din Bruxelles, unele în 1439, altele în 1454, distruse în timpul bombardamentului din 1695. Interpretarea este făcută destul de fidel, ca să ai impresia că vezi portretul pictorului, ca inscripţiile ţesute să fie cele care figurau în tablouri şi totuşi ea este destul de liberă, pentru ca stilul decorului să nu fie niciodată tăgăduit. La Tournai a fost ţesută, probabil, pentru sala tronului *Istoria lui Cezar* (1465, Berna) într-un colorit foarte bogat. Dar în jurul anului 1475, Carol Temerarul favorizează mai curînd oraşul Bruxelles, unde ţesătorul Jean de Haze face pentru el *Arme* şi *Istoria lui Hanibal.* Oraşul Bruxelles produce în vremea aceea lucrări de un mare farmec, ale căror cartoane par a fi datorate discipolilor lui Rogier. Lucrarea *Alegoria Fecioarei Izvor-de-apă-vie* (1485, Luvru), ţesută din lînă, mătase, aur şi argint, de dimensiuni medii, îşi împrumută iconografia din *Biblia săracilor* şi alătură imaginii Fecioarei litaniilor, încununată de îngeri sub ocrotirea profeţilor, două motive ce corespund Vechiului Testament : *Moise lovind stînca* şi *Scăldătoarea (Piscine probatique).* Stilul, ce se inspiră din pictura de la Bruxelles şi din retablurile sculptate, se va menţine pînă în 1530. Influenţa lui Rogier este evidentă, dar Bouts este cel care a inspirat probabil frumuseţea peisajului. *Adoraţia magilor* (în jurul lui 1480, Sens, catedrala), ţesută cu lînă, mătase, argint şi aur după cartoanele maestrului *Vederii catedralei Sfînta Gudula* pare un retablu somptuos. Fecioara, pe un tron de aur, este înconjurată de pajişti, de rîuri, de castele şi de oraşe. Dar obiectele heraldice, tapiseriile „cu
57 mii de flori", unde meşterul rivalizează cu Van

Eyck, cu Bouts în ceea ce privește arta de a picta pajiști de rai, sînt încîntătoare. Pe un fond negru sînt împrăștiate într-o infinită dar ordonată varietate de forme, garoafele, albăstrelele, violetele, florile de nu-mă-uita și de ciuboțica cucului, căldărușele, florile de fragi și stînjenei. Buchetele de plante vivace, tufele, mănunchiurile, ramurile înflorite arcuite în spirală compun ornamentele cele mai proaspete.

SCULPTURA

Sculptura, mereu policromă dealtfel, suferă și ea influența picturii și are tendința să renunțe la monumentalitate. Se menține o artă a aramei, ale cărei focare nu sînt numai cele mosane. Se lucrează numeroase strane de dimensiuni mari, ale căror motive sînt fie o acvilă (Tournai, Staint-Jacques), fie un grifon (Andenne), un pelican (Tirlemont, Saint-Germain). Guillaume Lefevre din Tournai, care realizează compoziții pline de măreție și preferă reliefurile viguroase, a cizelat în 1464 *Cristelnița* din Hal ce-i grupează pe apostoli și pe Sfinții Gheorghe, Hubert, Martin în jurul *Botezului lui Hristos*. Renier van Thienen din Bruxelles a topit și a cizelat în 1483 pentru Saint-Léonard din Léau un *Sfeșnic* înalt de aproape 6 m, împodobit cu un *Calvar*. Este un tur de forță în materie de topitorie. Statuetele Fecioarei, ale lui Ioan, ale Magdalenei au finețe, dar lucrarea este firavă. Jacques de Gerinnes, din Bruxelles, compusese în 1455 bogatul *Mormînt al lui Louis de Male*. Nu mai rămîn din el decît statuete elegante de principi și prințese de Burgundia (Amsterdam).

Noutatea o constituie succesul sculpturii în lemn. Stranele din Diest atît de pitorești, cu spătare minunate, au fost terminate în 1493. Mult înaintea lor se realizează retabluri admirabile ce se reduceau la două sau trei statuete folosind orfevreria, piatra și lemnul. Izvorul de inspirație al pictorilor și al creatorilor de imagini din secolul al XV-lea sînt cele două retabluri de lemn aurit ale lui Jacques de

Baerze făcute pentru Champmol (1391), împreună cu voleurile pictate de Broederlam (Dijon). Retablul *Răstignirii*, însufleţit de treizeci şi şapte de personaje, împărţit în triptic, ne dă o idee excelentă despre posibilităţile sculpturii narative. O lucrare deosebită din 1430 — şi prima dintre cele ce s-au păstrat — este retablul de stejar din Hakendover (Saint-Sauveur), lîngă Tirlemont. El celebrează crearea bisericii şi a instituţiei „Treizaine". Treisprezece grupuri sculptate înfăţişează în ea faptele a trei nobile romane convertite în 630 şi care au vrut să construiască o biserică dedicată Izbăvitorului. Îngerii dărîmau în fiecare noapte ceea ce se lucra ziua, pînă cînd, în a treisprezecea zi după Bobotează, Dumnezeu le-a arătat locul ales de el şi le-a poruncit să nu ia decît doisprezece lucrători ; el trebuia să fie al treisprezecelea. În afară de francheţea cioplirii şi de supleţea modeleului, retablul se remarcă prin noutate. În vremea în care Van Eyck îşi încheie *Polipticul din Gand*, sculptorul confruntă eleganţa figurilor feminine cu asprimea plebeiană a muncitorilor, asociază extazului viziunea profană a unui şantier de zidari. Gestul spontan, expresia vie se citesc în grupurile ritmate şi stilizate. Mult mai tîrziu, Arnould păstrează aceste ritmuri calme pentru a strînge în *Retablul Sfîntului Leonard* (Léau), în jurul unei vechi statui a sfîntului, şase episoade din legenda sa. De pe atunci însă grija pentru realism este mare. Chipurile, pe care se observă o sclipire a artei lui Rogier van der Weyden, au trăsăturile mai accentuate, vădesc mai viu nişte pasiuni puternice. Acestei tentaţii a imaginii narative şi a scenelor familiare i se vor supune în secolul al XVI-lea autorii retablurilor numite „de Brabant".

# Capitolul III

# DE LA EVUL MEDIU LA RENAȘTERE

## 1. INTRODUCERE

Secolul pe care îl numim încă al Renașterii capătă în Belgia adevărata sa înfățișare după 1520. Carol Quintul este împărat în 1519. Umanismul și cultura antică au drept de cetate în 1517, cînd se înființează, la Louvain, Colegiul celor trei limbi (Le Collège des Trois-Langues). Portul Anvers devine cel mai important în jurul anului 1520 și, deși orașul a văzut instalîndu-se agențiile comerciae ale bancherilor europeni încă înainte de 1480 și apoi la începutul secolului, deși populația sa reprezenta în 1526 dublul celei din 1470—1480, Noua Bursă — simbol al triumfului economiei liberale — nu s-a construit decît în 1531. Cu toate acestea, asemenea forme originale de viață economică, politică, spirituală s-au pregătit în timpul unei jumătăți de secol care desparte moartea Temerarului de încoronarea lui Carol Quintul. După despotismul celui dintîi, orașele au crezut în 1477 că vor putea respira liber. Această eliberare n-a avut loc însă fără anarhie. Slăbiciunea principilor care s-au succedat — Maria de Burgundia, Maximilian, Filip cel Frumos, Margareta — mai mult sau mai puțin populari, mai mult sau mai puțin supuși intrigilor regelui

Franței, a permis orașelor Gand și Bruges, odată cu *Marele privilegiu* din 1477, să-și reia independența, să restabilească particularismul provincial, să lupte — uneori foarte brutal — împotriva principelui. Cînd guvernează cei avuți din Burgundia, cum este Carondelet ; cînd preiau puterea cavalerii Lînei de aur, cei din familiile Croy, Berghe, Lalaing. În această confuzie, prielnică unei libere exprimări a ideilor, singurele fapte clare sînt declinul orașului Bruges, ascensiunea economică a a orașului Anvers, eforturile mari și zadarnice ale orașelor de a refuza o centralizare politică restabilită în 1506 și care era impusă de noile forme ale vieții economice. Este, de asemenea, prezența lui Eramus aducînd din Louvain la Anvers o gîndire liberală prin cărțile și discipolii săi. Arta reflectă această viață tumultoasă. Artiștii care au avut treizeci de ani în 1500 fac parte încă din secolul celălalt, dar ceea ce e nou îi atrage. Unii pun în chip strălucit capăt trecutului ; alții, mai timizi, îl prelungesc ; alții — ca să exprime idei foarte actuale — reînsuflețesc vechiul stil al lui Van Eyck sau, și mai îndrăzneți, se eliberează de tinerețea lor deschizînd căi viitorului.

## 2. ARHITECTURA ȘI SCULPTURA

### ARHITECTURA

Arhitectura vădește mai ales persistențele trecutului. Atunci cînd Aert van Mulcken, autorul palatului în stil renanscentist al episcopului din Liège, clădește biserici, el este mai timid. Abația Saint-Jacques fusese în secolul al XI-lea centrul unei scoli monahale a cărei influență s-a exercitat pînă în Polonia. Cu excepția zidurilor, nartexului, ea s-a prăbușit în secolul al XV-lea. Van Mulcken a refăcut-o din 1514 pînă în 1538. Singurele elemente ale Renașterii sînt

ornamentele cu frunze de acant din arcadele navei. Peste tot învinge goticul flamboaiant. Giurgiuvelele ferestrelor sînt ornamentate cu inimi şi flăcări. Totul se deschide spre lumină, totul serveşte ca decor luxuriant. O galerie lungă ajurată se află în exterior sub cornişă. Pinionul transeptului este înzestrat cu un fronton înalt, lucrat cu finețe. În interior, nava cu trei etaje este împodobită sub golurile de uşi şi de ferestre cu un fals triforium decupat în formă de patru foi, de trefle şi de rozete. Ea se sprijină pe arcade largi, împodobite cu festoane trilobate şi dinţate. În sfîrşit, bolta cu multiple compartimente prismatice prezintă o profuziune de nervuri ajurate care se întretaie şi formează în mijloc o stea cu zece colţuri, a cărei cheie de boltă este o mare şi expresivă statuie a lui Hristos. Toată această bogăţie ornamentală nu exclude rezerva obişnuită a arhitecţilor din Nord. Arcadele navei se sprijină pe stîlpi masivi. Contrafortul este preferat arcului butant. Linia graţioasă a edificiului are o dominantă orizontală. În acest gotic, cumpănit şi exaltat totodată, împreună cu alţi arhitecţi, Rombaut Keldermans (prin 1460—1550) a construit, la cererea contelui de Lalaing, între 1526 şi 1545, biserica de cărămidă Sfînta Ecaterina din Hoogstraeten, dominată de un turn de 102 m ; a terminat Notre-Dame din Anvers ; a construit, în 1517 — împreună cu Dominique de Whagemakere — acea parte a primăriei din Gand numită *Casa consilierilor municipali de la Keure* încununată de o galerie ajurată fin, şi *Casa regelui* la Bruxelles. Tot după norme medievale, Henri van Pede, originar din Bruxelles, a construit între 1526 şi 1537 primăria din Audenarde, al cărei elegant turn-clopotniţă terminat printr-o cupolă în formă de coroană, susţine statuia celui mai vechi burghez al oraşului, Hanske T'Krijger. Se regăseşte uşor, într-un stil mai ostentativ, partea decorativă a primăriei din. Louvain.

## SCULPTURA

Dacă nu sînt luate în considerare cîteva morminte frumoase, cel al *Mariei de Burgundia,* turnat de P. de Beckere (cam prin 1500, Bruges, Notre-Dame), cele ale bisericii din Brou (Ain) — opere provenite dintr-un atelier din Bruxelles către 1515—1525 —, lucrări în fier forjat ca *Fîntîna* din Anvers, remarcabilă prin ornamentele împletite din frunze de viță și ciorchini, dominată de statuia sprintenului Brabo înălțînd în aer mîna uriașului Druon, lucrare din Louvain, atunci sculptura este mai ales opera meșterilor lemnari. Jovialitatea satirică a stranelor de la Notre-Dame din Aerschot (către 1510), de la Saint-Materne din Walcourt (către 1520), de la Sainte-Catherine din Hoogstraeten (către 1530) nu ne îndepărtează de stilul din Diest. Retablurile sculptate între 1490 și 1530 continuă, cu oarecare nuanțe, gusturile vechi. Ele constituie partea originală a artei din Brabant. Atelierele din Anvers și din Bruxelles au fost obligate să satisfacă numeroase comenzi. Aveau o asemenea tehnică, o asemenea faimă încît și-au exportat lucrările în Spania, Italia, Saxonia, Suedia, unde se cunosc cel puțin treizeci, printre care cele din bisericile de la Jongsberg, Löfta, Fröstuna. Au suscitat în special o emulație. Meșterii lemnari din Amiens au imitat retablurile de la Bruxelles ; retablul brabantez de la Maignelay (Oise) a constituit, în Franța, începutul activității atelierelor din Beauvais. Numeroase retabluri, desfăcute de anticari, nu mai există decît prin fragmentele aflate în muzee și colecții. Cusururile unei producții comerciale, preferința exagerată pentru anecdota realistă sînt evidente. Dar sînt admirate operele foarte frumoase. Scenele, aflate pe etajele lucrării, sînt situate în arhitecturi asemenea celor din tripticurile pictate. Imaginile, în *ronde-bosse,* ilustrează viața Fecioarei, a lui Hristos, a sfinților. Goticul flam-
63 boaiant este obișnuit, dar vedem cum apar

niște forme moderne. Retablul bisericii Saint-Denis la Liège este gotic în partea superioară, reprezentînd *Patimile* (către 1510), dar predela *(Viața Sfîntului Denis,* către 1520) este de pe acum sub semnul Renașterii. *Retablul Sfîntului Gheorghe* (Bruxelles, Art et hist.), unul din cele mai frumoase, cu înfățișare sobră și sinceră, terminat în 1493 pentru Louvain, este opera lui Jean al II-lea Borman, fiul unui meșter lemnar din Bruxelles, șef de atelier la rîndul său, citat între 1470 și 1510. Decorul, stilul imaginilor contrastul între delicatețea fragilă a sfîntului și trivialitatea călăilor, simțul dramatic, toate acestea sînt foarte apropiate de tablourile lui Thierry Bouts. Retablul *Fecioarei* (către 1515, Lombeek, Notre-Dame), operă probabilă a fiului său Jean al III-lea, lucrînd între 1490 și 1520 și autor al acelui *Retable de Saluces* (Bruxelles, Mus. com.), prin figurile sale rotunde, prin costumele cu mînecile crăpate, aduce ceva nou în decorul flamboaiant. Sub profuziunea frontoanelor, a fleuroanelor, a acoladelor, a croșetelor, a flăcărilor, *Nașterea Fecioarei,* exprimînd un sentiment pios, este o scenă expresivă de gen, *Adormirea,* o compoziție impresionantă. Evoluția se confirmă în *Retablul Sfîntului Crèpin* (Herenthals) atribuit lui Pasquier Borman, fratele lui Jean al III-lea. Realismul caricatural maschează cu greu un sentiment manierist al artei. La Anvers evoluția este aceeași ca și la Bruxelles. Foarte frumosul retablu numit *Retablul vieții Fecioarei* (către 1500, Tongres, Saint-Materne) își înalță mîndru în centru, ca un turn de catedrală, mișcarea ascendentă a trei motive suprapuse : *Căsătoria, Adormirea, Înălțarea.* Este o capodoperă de artă gotică. *Retable d'Oplinter* este mai puțin frumos, supraîncărcat, înfățișează un decor renascentist. În părțile de sus e imprimat de un oarecare manierism. Dealtfel surprinde printr-un nou sens al spațiului. Cînd a fost terminat, în 1533, *Retablul Wambeek,* stilul a fost cu totul schimbat.

## TAPISERIA

Artele culorii, anluminura şi tapiseria, ca şi pictura dovedesc o inspiraţie mai liberă. La Bruxelles, unde, începînd din 1476, pictorii de retabluri au privilegiul să execute figurile de pe cartoane, se produc, între 1490 şi 1525, tapiserii încă gotice în esenţă, dar în care se întîlnesc multe inovaţii. Ţesătorul de tapiserii caută frumuseţea prin efectul grandios, cea mai mare bogăţie a materiilor, cea mai sensibilă frumuseţe decorativă. Se ţes primele „covoare de aur" în care proporţia nemaiîntîlnită de fire de aur în raport cu firele de lînă şi de mătase dă o mare strălucire tapiseriei (*Hristos în slavă*, New York; *Fecioara în slavă*, Madrid). Dar aceste decoruri somptuoase acceptă subiecte, compoziţii, forme care freamătă de viaţă. Desigur, tapiseria dispreţuieşte spaţiul profund, rămîne cu îndărătnicie murală. Artistul etalează în cadrul ei pe o vastă suprafaţă verticală sau în compartimente suprapuse mari figuri maiestuoase strînse unele într-altele. De fapt, sentimentul care-i călăuzeşte imaginaţia este plin de nuanţe. Cele mai frumoase tapiserii sînt aşadar *Slujba Sfîntului Grigore* (1495, Nürnberg). *Împărtăşania lui Archambault* (1513) ţesută de Leon de Smet după cartoanele bruxellezului Jean de Rome, grupul unor ample fragmente din lînă şi mătase aparţinînd unui *Hristos în slavă* (pe la 1510, Bruxelles), dintre care unele — *Creaţia, Încarnarea, Naşterea, Triumful asupra viciilor, Judecata de apoi* — se află în statele Unite, iar celelalte — *Adoraţia magilor, Copilăria lui Hristos* — se află în Spania, la Palencia. Aceste opere minunate, de o calitate excepţională, încîntă prin prezenţa motivelor italiene la unele dintre ele, altele prin stilul sculptural, sau prin nota de prospeţime a plantelor şi florilor presărate pe cîmpul unde
65 sînt plasate personajele. Peste tot apare arta de

a conferi personajelor imobile desenate în plan vertical, stofelor prețioase, costumelor, un suflu de viață, o ușoară fremătare, o naturalețe a expresiei ; exigențele stilului sînt însuflețite de o oarecare sensibilitate umanistă. Tapiseria se pregătește să accepte spiritul Renașterii.

ANLUMINURA

Marii miniaturiști de la Curtea din Burgundia, Liédet, Mazerolles, Vrelant, Marmion au dispărut între anii 1478 și 1490. Urmașii lor din Gand și Bruges, grupați în jurul atelierului pictorilor de anluminuri Bening au îndreptat această artă pe o cale nouă. Tatăl, Alexandre, maestru la Gand în 1468, la Bruges în 1487, a lucrat la Anvers în 1514 și a murit în 1518. Fiica sa Liévine, fiii săi Paul și Simon au lucrat împreună cu el. Simon, născut la Gand în 1483, maestru la Bruges în 1501, a murit în 1561. Producția lor abundentă, influențată la început de Memling și de Van der Goes, cuprinde chiar înainte de 1500 manuscrise prețioase făcute pentru curte, opere ale maestrului Breviarului din Dresda, destul de înrudite cu cele ale lui Vrelant sau ale maestrului Mariei de Burgundia, adică Alexandre Bening. Cele mai frumoase lucrări sînt *De Consolatione* a lui Boetius (Paris, Bibl. Nat.), *Chroniques de Clèves (Cronicile din Clèves,* München), *Retorica* lui Cicero (Gand), *Bréviaire du Téméraire* (*Breviarul Temerarului,* Viena). Dar atelierul s-a specializat repede în anluminura Breviarelor de format modest pentru clientela burgheză și comerțul din tîrguri. Simțul ornamental cedează aici în fața gustului pentru tablou. Imaginația creatoare se reduce la niște variații după un model, dar scenele, fin executate, sînt încadrate de motive atrăgătoare în *trompe-l'oeil* pe un fond întunecat : stînjenei, garoafe, pansele, albăstrele și părăluțe, fire de mărgăritar și flori de măcieș, fragi și mure pe unde zboară

libelule, muşte şi fluturi. Din atelierul lui Alexandre Bening ies fără îndoială acele *Heures de Boussu* (Paris, Arsenal) făcute pentru Isabelle de Lalaing după 1490 şi, înainte de 1505, *Heures de Da Costa* (Bruxelles). Reînnoirea datează de la debuturile lui Simon Bening, pe vremea cînd soţia guvernatorului se numea Margareta. Cînd a venit să se instaleze la Malines în 1507, ea aducea printre cărţile sale acele *Très riches Heures* ale fraţilor Limbourg (Chantilly). Într-o perioadă cînd succesul Breviarelor era legat în mare parte de Calendarul lor, această capodoperă a fost o revelaţie uimitoare. *Breviarul Grimani* (Veneţia, Bibl. Sfîntul Marcu), operă executată de mai multe mîini, de o bogăţie uimitoare de tonuri, care datează în ceea ce priveşte Calendarul său din 1508—1515, este interpretarea flamandă a lucrării franceze. Alături de acesta, două cărţi foarte frumoase din 1510—1520 de format mic (0,26×0,15), *Breviarul Mayer van den Bergh* (Anvers), în care se poate admira o preţioasă *Naştere a Fecioarei* (f° 536), *Hortulus Animae* (Viena), o carte de devoţiune comandată de Margareta de Austria şi a cărei *Epifanie* (f° 626) este cea mai izbutită pagină, se remarcă printr-o armonie clară şi calmă de nuanţe discrete de albastru, de verde, de roz şi gri într-o lumină delicată. Par opera lui G. Horenbout din Gand, maestru în 1487, care a lucrat la Malines între 1517 şi 1521 şi a murit în 1540. A colaborat la *Breviarul Grimani,* inspirîndu-se din Van der Goes. Dar vădeşte un interes modern faţă de condiţia socială, faţă de gesturi, faţă de uneltele muncitorului, are simţul vieţii rurale (*Cositul fînului,* Mayer van den Bergh ; *Plecarea turmelor,* Hortulus), plăcerea de a reda imaginea mulţimii (*Şarpe de aramă,* f° 139, Grimani) sau pentru siluetele pitoreşti plebeiene. Ţăranii din *Breviarul Grimani* (f^os^ 553
67 şi 628), bucătăreasa, şantierul de construcţie

din *Mayer van den Bergh* (f^os 501, 536), jocurile de copii, evocate pretutindeni, prevestesc un aspect al artei din secolul al XVI-lea pînă la Bruegel și sentimentul proaspăt al peisajului atestă cunoașterea inovațiilor lui Gérard David.

#### 4. PICTURA

Simțul delicat al culorii, al tonurilor de vis ce înconjoară cîteva pete vii, detaliile vieții cotidiene apreciate în anluminuri ne atrag și în cazul acelui pictor încă misterios aflat, chiar din 1496, în serviciul Isabellei Catolica, autor de retabluri, în parte distruse, realizate pentru Salamanca și Palencia, de portrete *(Filip cel Frumos, Ioana cea Nebună* — Viena, *Fetiță cu pasăre moartă* — Bruxelles). Îi este atribuit *Retablul Vieții lui Hristos,* pictat către anul 1500 pentru Isabella *(Sfintele femei la mormînt, Noli me tangere, Hristos în Emmaus* — Madrid, Palatul regal ; *Hristos și samariteanca* — Luvru). În micile panouri ale retablului, acest Juan de Flandre sau J. Flamenco vădește o artă iscusită a vietii dramatice, simțul spațiului și decorurile sale de arhitectură atestă o curiozitate pentru arta italiană și școala din Ferrara.

GÉRARD DAVID

Cînd în alte părți totul se transformă, la Bruges apare pictorul formelor stabile. El a lucrat pentru aceeași clientelă ca Memling. A intrat în ghildă în 1484, atunci cînd Memling picta tripticul lui Willem Moreel. La moartea lui Memling, a devenit „primul pictor al cetății". Dar se născuse la Oudewater către anul 1460 și originea sa olandeză corectează prin forță suavitatea lui Memling. A văzut opere de Pinturicchio, de Mantegna, de Piero della Francesca. Se pare că s-a dus la Genova în 1511. Înainte de moartea sa, survenită în 1523 la Bruges,

unde lucra pe atunci Jean Provost de Mons, se instalase chiar el la Anvers, a făcut parte din ghilda Sfîntului Luca în 1515, l-a cunoscut pe Quentin Metsys. În cursul carierei sale, se eliberează de vechiul stil din Bruges, apoi porneşte pe căi noi. L-a urmat întîi pe Rogier van der Weyden (*Naşterea*, Budapesta), pe Van der Goes (*Adoraţia magilor*, München) şi mai ales pe Memling (*Naşterea*, Cleveland; *Tripticul Mariei*, Luvru). Geniul său se află la apogeu între 1498 şi 1515 în *Judecata lui Cambise* (Bruges), *Donatorul cu trei sfinţi* (Londra), *Nunta din Cana* (Luvru), *Botezul lui Hristos* pictat pentru Jean des Trompes (Bruges), *Fecioara între fecioare* (1509, 1,20 × 2,13, Rouen) şi în tablourile din Palatul alb la Genova (*Fecioara între doi sfinţi, Calvarul*). Din perioada de la Anvers fac parte diversele versiuni ale *Popasului în timpul fugii în Egipt* (Lisabona), ale *Fecioarei cu supa de lapte* (Bruxelles). Trei trăsături conferă o notă modernă acestei opere. Un stil „monumental" apare odată cu cele două panouri ale *Judecăţii lui Cambise* în care aporturile italiene nuanţează lecţia lui Van Eyck. Stilul atinge întreaga amploare în *Fecioara între fecioare*. În această conversaţie sacră în maniera lui Memling, dar fără decor, într-o compoziţie orizontală riguroasă, austeritatea unui Piero della Francesca este temperată de sensibilitatea flamandă. Personajele de o mare importanţă, veşmintele drapate amplu, sînt ordonate cu noblеţe, dar armonia se umanizează datorită strălucirii luminoase a unui colorit dens din cauza nuanţelor de albastru, de roşu şi de verde, de brunuri portocalii. În alte părţi, apare peisajul bogat şi divers. *Botezul lui Hristos* (1.32 × 1,96) este o scenă admirabilă de *plein air*. Vechiul gust flamand al detaliului se vădeşte în desenul precis al unui iris sau al peceţii lui Solomon. Dar Gérard David nu se mai gîndeşte să compună în mod simbolic o imagine încîntătoare a paradisului. Pictează o pădure, un copac bătrîn, un

asfințit, un rîu, o spărtură la orizont, peisajul care l-a impresionat și a cărui poezie ne-o restituie prin tonuri și lumini. În sfîrșit, încetul cu încetul, introduce viața profană. Mai monumentală decît *Cina* lui Bouts, *Nunta din Cana* este și ea o scenă de gen. În peisajul său de luminișuri și de cîmpii cultivate, *Popas în timpul fugii în Egipt* oferă o imagine de tandrețe fericită. Către anul 1520, prin motivul *Fecioara cu supa de lapte* (0,35 × 0,29), subiectul religios, fără a-și pierde măreția, a devenit o scenă din viața de familie, o pictură lirică a preocupărilor emoționante ale unei mame pentru copilul ei. În tablourile lui Gérard David surprindem dialogul esențial din literatura și pictura secolului al XVI-lea : cel care leagă natura și omul.

## HIERONYMUS BOSCH

În același timp, în Brabantul septentrional, la Bois-le-Duc, în tripticurile lui Bosch se instaura un alt dialog : cel al Păcatului cu Credința — o confruntare între conștient și inconștient, o luptă împotriva demonilor, omul aflîndu-se încolțit între dorința și teama de aventură. Viața acestui olandez care a modificat în mod decisiv stilul flamand nu este bine cunoscută. Hieronymus van Aeken, fiul lui Antoine, semna Jheronimus Bosch, era unul dintre bunghezii cei mai bogați din Bois-le-Duc. Membru al confreriei Notre-Dame de Saint-Jean în 1486 a lucrat pentru aceasta cartoanele unui vitraliu în 1493, ale unei lustre în 1508, ale unei cruci în 1511. Filip cel Frumos a cumpărat de la el un tablou în 1504. A murit în 1516. Doar trei din cele mai bune tablouri ale sale sînt semnate și este greu să clasezi în mod corect operele care-i sînt atribuite. Se consideră ca datînd din tinerețe *Tămăduirea nebuniei* (Prado), *Adorația magilor* (Philadelphia), *Păcatele capitale* (Prado). *Scamatorul* (Saint-Germain) și *Corabia ne-*

*bunilor* (Luvru) se plasează în jurul anilor 1480-1485. Cea din urmă a fost de curînd apropiată de un fragment (Yale, Universitate) în care niște înotători înconjură un om călărind pe un butoi. Este vorba, oare, de o alegorie a cumpătării, o satiră la adresa viciilor călugărilor ? Marile tripticuri pot fi situate între 1485 și 1505, *Carul cu fîn* (1,36 × 2,00, Prado), *Judecata de apoi* (Viena), *Ispitirea Sfîntului Anton* (semnată, 1,31 × 2,20, Lisabona), *Grădina plăcerilor* (1,95 × 2,20, Prado), *Cerul și infernul* (Veneția, Palatul ducal), *Sfîntul Ioan la Pathmos* (semnat, 0,62 × 0,41, Berlin), *Epifania* (semnată, 1,31 × 1,40, Prado și Anderlecht[?] ), opere brutale ca anumite variante ale lui *Hristos batjocorit (Londra,* Prado, Gand), în care chipurile, de format mare, sînt aproape singurele vizibile, în care strîmbătura apreciată de Leonardo da Vinci și de Q. Metsys semnalează studiile moderne ale expresiei psihologice ; în sfîrșit, *Fiul risipitor* (tondo, 0,71 diametru, Rotterdam), o imagine viguroasă de cerșetor, preludiu la *Orbii* lui Bruegel ce se asociază prin expresionism motivelor populare din *Păcate capitale.*

Fantasticul este domeniul unui pictor cu subiecte extravagante. Gîndirea lucidă a acestui imaginativ este mai puțin vizionară, bazîndu-se pe motivele stranelor, pe bestiarul și pe flora sculptată a bisericilor, pe anluminuri, pe glumele din folclor, pe jocurile farselor satirice, din piesele medievale, cele de carnaval ale teatrului popular flamand. Monștrii sînt creați printr-o modificare de scară care alătură un chip minuscul și o pasăre enormă, prin asociere de elemente aparținînd unor corpuri diferite, ulcioare cu cap de om, coadă cu ramuri, pește cu roți, corabie-pasăre, prin metamorfoze: om îngenuncheat devenind casă și încreștitură de teren, prin suprimări îndrăznețe : omul șezînd redus la un cap mare pe picioare mici,
 prin transpuneri : stînci preschimbate în biju-

terii. Un umor rece parodiază în chip diabolic creaţia divină pentru că Satana răstoarnă după bunul său plac ordinea divină tradiţională şi armonioasă. Un alt procedeu juxtapune oribilul şi admirabilul, visul frumos şi coşmarul, o nouă confuzie satanică între Infern şi Paradis. În sfîrşit, pe întinderea largă a unui spaţiu vertical în care orizontul se află la marginea superioară a tabloului, figurile sînt aşezate parcă arbitrar, izolate unele de altele, dar adunate într-o compoziţie în care totul mişună şi e anarhic, în ciuda grijei de a clasifica prezentarea despărţind imaginea în zone de tonuri şi forme. Acest stil expresionist pare să meargă împotriva evoluţiei picturii flamande, deoarece el reduce volumul, aplatizează formele şi le conturează, rămîne la perspectiva murală a tapiseriei. Dar Bosch traduce în mod viguros nişte obsesii şi nişte refulări. El multiplică imaginile unui erotism voit obscen în mod agresiv, simbolurile evidente ale plăcerii şi perversiunilor. În acelaşi timp, printr-o contradicţie care este legea artei sale, senzualitatea face să apară cele mai seducătoare imagini. *Eva* realistă a lui Van Eyck, pudica *Bethsabee* a lui Memling nu sînt decît nişte amintiri. Bosch propune în grupuri, albe sau negre, femei tinere goale şi atrăgătoare, frumoase ca florile şi ca fructele ce le înconjoară. Pentru a descifra scenele de acest fel, pentru a le clarifica iconografia, exegeţii invocă alchimia, vrăjitoria, astrologia, istoria ereziei, iar pictorii epocii noastre descoperă în ele o ilustrare a freudismului. Chiar dacă facem o concesie spiritului de sistem, atît unii cît şi ceilalţi dovedesc bogăţia unei opere în care anumiţi istorici vor să vadă astăzi doar umorul.

Dar, în general, pe aceste panouri şi în aceste tripticuri se poate observa o cugetare adîncă şi clară. Bosch ilustrează cele două aspecte complementare ale dogmei creştine. Adevărul, învăţătură a Izbăvitorului, virtuţile

ascetismului, puterea Credinței împotrivindu-se înfăptuirilor Necuratului și, pe de altă parte, sentimentul Păcatului, puternicul atașament al oamenilor față de plăcerile lumești. La început, în *Păcate capitale, Tămăduirea nebuniei, Scamatorul,* el evocă prostia și viciile unei lumi tulburate de Satana. Încercările *Sfinților anahoreți, Calvarul lui Hristos, Judecata de apoi* caracterizează apoi acea mare lecție din care *Fiul risipitor* este expresia ultimă și dureroasă. Păcatul este, de la origine, Eva. *Grădina plăcerilor,* recent descrisă în mod greșit ca o ceremonie de inițiere la o sectă adamică, dovedește clar acest lucru. Dansul tentațiilor și al plăcerilor, în panoul central, își află sfîrșitul și pedeapsa în panoul Infernului, dar au drept preludiu, aflat pe un alt voleu, crearea Evei, un fel de sursă de deliruri senzuale. Ardoarea mistică și umorul satiric alătură viziuni respingătoare și scene dintre cele mai încîntătoare, sugerează o neliniște de o constantă reluare a Judecății. Accentul cade asupra păcatului, asupra uitării Mîntuitorului, asupra singurătății anahoreților, asupra lui Hristos batjocorit (Gand) pe care nu-l privește nici măcar Veronica care se mulțumește cu un chip pe o pînză. La Bosch, sentimentul religios, puternic și curat, este influențat fără îndoială de primele curente ale Reformei, care apar în umanismul lui Erasmus, cel care, ca elev al Congregației Fraților vieții obișnuite din Deventer, a trecut la 17 ani prin școala de la Bois-le-Duc atunci cînd Bosch locuia încă acolo. Arta pictorului nu este mai puțin modernă ca gîndirea sa. Notează pe moment cu siguranță gesturile și atitudinile. Este și un maestru al artei picturii în grisaille într-o perioadă în care, ajunsă la modă prin anluminură, devine nu un mijloc economic de a acoperi reversurile unui retablu sau, imitînd arta statuară, de a integra edificiului obiectul pictat,
 ci un mod subtil și viu de expresie. Aceste nu-

meroase grisaille-uri — *Prinderea lui Hristos* şi *Purtarea crucii* pe reversul *Ispitirii Sfîntului Anton, Slujba Sfîntului Grigore* pe reversul *Epifaniei,* lucrarea în formă de disc *Calvarul,* dominată de Pelicanul simbolic pe reversul *Sfîntului Ioan la Pathmos* — au uneori o intensă forţă emotivă. Grisaille-ul e limbajul unei capodopere în tondoul *Fiul risipitor.* Bosch, coloristul, se lansează în căutări cromatice îndrăzneţe, compune ansambluri intense de culoare sau game glaciale. Este maestrul roşului, al albastrurilor emailate, al tonurilor strălucitoare sau catifelate. Dar aşază în tuşe delicate nuanţe rafinate. Nici una dintre operele sale nu atinge, fără îndoială, frumuseţea picturală din *Epifania* de la Prado. În glasiuri transparente, variaţiile de gri-bej, de gri-roşcat, de gri-carmin, de gri-albastru, de gri-verde compun în acest caz un peisaj rafinat. În însăşi măsura cu care traduce impresia de spaţiu, poezia naturii — ca şi Gérard David, dar într-un alt stil —, Hieronymus Bosch permite să se întrevadă inovaţiile din Anvers.

QUENTIN METSYS

Aceste inovaţii nu sînt realizate de maestrul din Frankfurt, poate Jan de Vos (1460-1533), poate Henrick van Wueluwe, maestru în 1483, autor al unei *Sărbători a arcaşilor* (Anvers), al portretului unui *Cuplu* în faţa unei farfurii cu cireşe (1496, New York) şi care a pictat înainte de Metsys o *Legendă a Sfintei Ana* (Frankfurt), ci ale lui Quentin Metsys, „inovatorul artei vechi" — după cum spunea Thomas Morus şi întemeietorul şcolii din Anvers. În opera sa bogată şi variată persistă fără îndoială moştenirea secolului al XV-lea. Născut la Louvain în 1466. Metsys s-a format în stilul lui Thierry Bouts, alături de pictor sau de fiul său mai mare. A cunoscut lucrările lui Rogier van der Weyden, lui Van der Goes, lui Memling, lui Gérard David. Îi place să dea atenţie detaliului mărunt. Pictează toată viaţa tablouri pioase :

*Hristos binecuvîntînd, Madona.* La Anvers, unde se instalează în 1491, devine maestru în 1493, unde moare în 1530, pictează mai întîi retabluri pentru niște confrerii religioase, pentru corporații sau burghezi pioși. Dar, încă de pe atunci, cîte noutăți ! Ca și G. David, Metsys caută măreția monumentală. *Retablul Sfintei Ana* (Bruxelles) pictat în 1509 pentru Confreria Saint-Pierre din Louvain, apropiind o temă a artei renane de o „conversație sacră" de G. David, vădește într-o arhitectură brunelleschiană o armonie calmă ce te face să te gîndești la Perugino. Dar Metsys este atras și el de Leonardo da Vinci. Împrumută de la acesta atitudini, compoziții. *Fecioara* din Poznan se trage din *Sfînta Ana, Magdalena* (Anvers) este o variantă flamandă a portretului *Giocondei.* Adaptează în special spiritualitatea ambiguă, zîmbetul nedecis al chipurilor lui Leonardo la stilul din Nord (*Fecioara cu Pruncul,* Rotterdam), îl interesează expresia psihologică, pe care o împinge, ca și Bosch, pînă la caricatură (*Bătrîn,* 1513, Paris, Muzeul Jacquemart-André ; Femeie *monstruoasă,* Londra). În sfîrșit, nervos și neliniștit, născocește primele trăsături ale unui manierism. În locul conturului continuu, în locul tonului local, preferă un desen frînt, niște culori deschise, diluate, niște nuanțe transparente de lila, de verde calm sau tonuri irizate și acide. *Punerea în mormînt* (2,60 × 5,00, Anvers), pictată în 1511 pentru tîmplarii din oraș, exprimă un patetism fremătător. Anumite forme au o eleganță florentină și rochia Salomeei este o imagine de primăvară, dar în jurul credincioșilor îndurerați ai lui Hristos se dezlănțuie brutalitatea călăilor, perversitatea tovarășilor senzualului Irod. Ca și Bosch, dar pe alte căi, Metsys pictează neliniștile ascunse ale sufletului. De îndată ce, după 1510, luorează pentru financiari, scriitori, magistrați, pentru o burghezie de tip nou, receptează ca un umanist gîndirea lui Erasmus și interpretează viața
75 modernă din Anvers. Reînnoiește genul portre-

tului (*Erasmus*, Roma, Corsini ; *P. Gillis*, Longford Castle). Filozoful, înfățișat bust, în biroul său printre cărțile și documentele sale, scrie sau meditează. Gîndirea pictorului alunecă spre viața profană, portretul devine scenă de gen, leagă două personaje într-o acțiune morală sau satirică, permite efecte picturale mai subtile. *Bătrînul și curtezana* (Paris, fosta colecție Pourtalès), ilustrația de la *Elogiul nebuniei*, *Bancherii* (1514, 0,71 × 0,68, Luvru) în armonia lor de albastru-cenușiu, de roșu, de verde printre brunuri, atît de diferite de *Sfîntul Eloi* al lui Petrus Christus, *Cămătarii* (Paris, colecția Cayeux), prototipul tablourilor lui Marinus, vădesc un fapt social nou interpretat în lumina scrierilor lui Erasmus. Se naște Anvers-ul, oraș al gîndirii libere, cuprins însă de febra aurului. Aceste tipuri de tablouri — interiorul cu semifiguri, imaginea băncii, a tripoului, a dezmățului — sînt noi într-o lume nouă.

JEAN BELLEGAMBE

În același moment, lumea veche pare să renască la Douai, în tripticurile lui Jean Bellegambe (către 1467-1533). Discipol întîrziat al lui Rogier van der Weyden, pictează ca un virtuos detaliul arhitecturilor gotice, al țesăturilor cusute cu fir, al stofelor, al bijuteriilor. De-abia la sfîrșitul vieții sale, suflul proaspăt al lui Metsys și al lui Lucas van Leyden vin să-i învioreze arta. Cu toate acestea, modern în felul lui — deși în contratimp cu îndrăznelile tînărului secol — el caută efectul monumental prin dimensiunile retablurilor sale, prin unitatea de gîndire, de ritm, de formă și de colorit. Aceasta se observă nu în primele sale tablouri cunoscute (*Jeluirea lui Hristos*, Varșovia ; *Fecioara cu donator*, Angers), ci începînd din 1508 în *Glorificarea familiei Sfîntului Bernard* (New York). Această unitate amplă caracterizează *Polipticul lui Anchin* (în jurul lui 1510, 1,78 × 3,60, Douai), unde descopăr *Glorificarea Crezului* și niște căi care duc la cu-

nuna de glorie, *Bunavestire* (1,10 × 1,70, Leningrad), pictată în jurul anului 1517 pentru abatele de Saint-Amand, *Imaculata concepțiune* (1521, Douai), *Baia mistică*, (Lille), *Judecata de apoi* (Berlin), *Adorația Pruncului* și *Hristos în fața călăilor* (Arras). Înainte de Q. Metsys, Bellegambe a știut să dispună pe întregul retablu vaste peisaje pe care, ca și David în jurul anului 1507, le-a observat sub schimbările luminii. El oferă o interpretare poetică personală a orașului Douai. Grisailles-urile sale, ca și cele ale lui G. David și Bosch, sînt fine. Curiozitatea sa este atrasă de viața profană și mai ales de jocurile de copii. Dar adevăratul său modernism se află, în mod paradoxal, în legătura sa cu tradițiile. Dacă rezistă influenței italiene, dacă pictează dogmele catolice pentru abații militante din Valonia, *Crezul* după simbolul lui Atanasie și interpretările augustiniene ale lui Anchin, *Imaculata concepțiune*, *Viața Sfinților*, dacă exaltă valoarea *Băii mistice* legată de *Euharistie*, forță a Bisericii romanice, o face pentru că luptă împotriva lui Erasmus, apoi împotriva lui Luther. În acest fel, se află profund angajat în dezbaterile unui secol a cărui artă va evolua în raport cu cele trei forțe puternic resimțite în Flandra : prestigiul italian, gîndirea lui Erasmus, acțiunea lui Luther.

# Capitolul IV

# RENAȘTERE ȘI MANIERISM

## 1. INTRODUCERE

Secolul al XVI-lea, acest secol mare, reînnoiește stilul și emoția artistică. Ca și francezii, flamanzii au fost orbiți de strălucirea artei italiene. Dar adoptînd o parte din spiritul și formele sale, au menținut trăsăturile profunde ale geniului local și în cele din urmă au știut să găsească răspunsurile lor proprii la problemele puse de Renaștere și de manierism. Această adevărată cucerire a unui stil nou i-a dus chiar la crearea unei forme originale a peisajului, a naturii moarte, a scenei de gen, pe care geniul lui Bruegel o înalță pe culmile artei. Dar istoria acestor ani este dramatică. Desigur, Carol Quintul și Maria de Ungaria au asigurat prosperitatea și unitatea atunci cînd, după o ultimă revoltă a gantezilor în 1539, prin Pragmatica Sancțiune din 1549, au făcut din șaptesprezece provincii un stat suveran indestructibil, cu capitala la Bruxelles. Concomitent, însă, au început o acțiune represivă împotriva protestanților, care nu va mai înceta. Primele „afișe" împotriva ereziei datează din 1520 ; primii martiri, doi augustini din Anvers, au fost arși la Bruxelles în 1523. Evenimentele iau o întorsătură mult mai gravă atunci cînd Margareta

de Parma lasă pe Granvelle şi Inchiziţia să acţioneze. Rezistenţa condusă de contele Egmont, prinţul de Orania, este mai întîi generală şi statele, refuzînd impozitul, sfîrşesc prin a-l alunga pe Granvelle în 1564. Dar progresele calvinismului, agitaţia prietenilor prinţului de Orania, Banchetul calicilor la Culembourg, insurecţia iconoclaştilor în 1566, represiunea ducelui de Alba duc la tulburări sîngeroase, la jefuirea oraşului Anvers în 1576, la separarea Nordului de Sud în 1585. Instaurarea unui capitalism puternic bazat pe o economie liberală şi progresele sale determină în toată ţara o activitate de care se minunează Guicciardini. Ea se resimte puternic în avîntul portului Anvers, în speculaţia de bursă, în dezvoltarea minelor de huilă şi a metalurgiei. Progresele tipografiei „de inspiraţie divină", „diabolica" invenţie a prafului de puşcă aduc beneficii Flandrei. În timp ce cărţile se răspîndesc şi tipografii se organizează la Anvers, praful de puşcă permite forarea primelor puţuri de mină care vor constitui bogăţiile oraşelor Liège şi Namur. În acelaşi timp preţurile cresc, apar avuţii enorme, se dezvoltă luxul, dar se înregistrează falimente răsunătoare şi o creştere a mizeriei. În aceste condiţii de viaţă, ţările belgiene suportă o putere despotică şi ciocnirea pasiunilor religioase. Firește că şi arta reflectă aceste conflicte. Cele două mari centre sînt Curtea la Bruxelles, la la Malines, la Binche, la Mariemont şi apoi Anvers. Acolo, gusturile fastuoase ale principilor, sărbătorile strălucitoare favorizează artele decorului şi pompa italiană. La Anvers, portul cel mai important, cea mai importantă Bursă din lume, avînd o sută zece mii de locuitori, deschisă tuturor limbilor, oraş al traficului şi al finanţei, al comerţului în valoare de 30 000 florini, centrul speculaţiei negustorilor de tablouri, cetate deschisă ereziei, artistul se lasă furat de toate tentaţiile unui frenetic Babilon modern.

## ARHITECTURA

Tot astfel cum — în Franța — Blois, Chambord, Fontainebleau, Luvrul nu seamănă nici cu Palatul Consiliului din Verona, nici cu Palatul Pitti, nici cu Palatul Farnese, „la Greffe du Franc", castelul de Gaasbeck, primăria din Anvers diferă profund de edificiile italiene. Ele păstrează cu atît mai mult aerul flamand cu cît pătrunderea modelor străine în această țară era lentă. Casa Curtius la Liège, un frumos edificiu în stilul Renașterii, datează din 1600 și are un acoperiș mare, flamand, cu lucarne. Însă gustul pentru Italia este destul de viu, așa încît turnurile catedralelor rămîn neterminate. E drept, arhitectura religioasă suferă cel mai puțin influența modei. Biserica Saint-Jacques din Liège datorează lui Lambert Lombard un portal spre fațada nordică datînd din 1558, conceput ca un arc de triumf cu trei etaje, coloane compozite, medalion central cu reliefuri și care, mutilat și înnegrit, nu trezește prea mult entuziasm. Reînnoirea în arhitectura civilă a început la Malines, în palatul Margaretei de Austria, terminat în 1517 de Guyot de Beauregard. În 1526 la Liège, Van Mulcken dădea palatului Principelui-episcop un decor pitoresc cu logii, cu balustri. În 1535, conform planurilor lui Jean Wallot, Chrétien Sixderniers ridica la Bruges acel „Greffe du Franc". Fațada, evident modernă, adopta deschis un gen italian. Este atrăgătoare prin armonia etajelor cu ritm ferm orizontal, prin ferestrele dreptunghiulare cu giurgiuvele încadrate de coloane, prin împreunarea strictă a pervazurilor, ancadramentul în arc întins al ușii, prin ornamentația ușoară cu frunze încolăcite și arabescuri. De aici înainte, locuința — cu înfățișare rațională — primește lumina din plin. Așa se întîmplă în cazul caselor particulare, casa lui Erasmus (1515) la Anderlecht, casele Paradisului,

al Diavolilor, casa Saumon la Malines, Casa Adevăraților Luntrași (1531) la Gand, Casa Nisetrului (1518) la Bruges, casa hidraulică a lui G. van Schoonbeke (1553) la Anvers. Spiritul Renașterii a avut ca urmare și transformarea vechilor castele. Acestea își pierd aspectul de fortăreață. Aripa meridională dispare uneori pentru a lăsa să pătrundă soarele, pentru a deschide perspectiva asupra unei grădini frumoase. Se păstrează șanțurile cu apă, turnurile din colțuri, dar zidurile sînt ciuruite de ferestre cu giurgiuvelele în cruce, se amenajează sălile. Dintre acestea se mai păstrează încă exemple frumoase : Beauworde, Vieux-Joncs, Laarne, Gaasbeck care aparține contelui Egmont, Fernelmont, Lavaux Sainte-Anne și minunatul castel Bivort de la Fontaine-L'Evèque, reconstituit în 1558 după un plan în unghi drept.

În aceste edificii, influența italiană se resimte în decor mai mult decît în structuri și gustul local se păstrează în detalii agreabile, arcurile de susținere în mîner de coș la Malines, în alte părți încolăciri flamboaiante și pretutindeni pinioanele în scări. Ar trebui să ne amintim încă celebrele castele înălțate de Jacques Du Broeucq pentru soția guvernatorului la Boussu în 1539, la Binche, lăudat de Brantôme în 1545, la Mariemont în 1546, pentru a aprecia raportul între tradiție și normele lui Vitruviu și lui Serlio traduse în flamandă în 1539 de Pieter Coeck. Dar Henric al II-lea a incendiat aceste trei castele în 1554. În schimb, se poate admira primăria din Anvers, operă a lui Cornelis Floris de Vriendt în 1561. Acest umanist și-a conceput edificiul în manieră flamandă. În centrul fațadei — amintind de primăria din Bruxelles — a așezat corespondentul vechilor turnuri-clopotniță, o piramidă mare mărginită de pinacluri. A păstrat marile acoperișuri cu lucarne. Dar, dincolo de această concesie făcută
 spiritului nordic, a acceptat cu entuziasm stilul

italian. S-a inspirat din Bramante. A plasat fațada pe un parter cu bosaje și a suprapus ordinele. A alternat chiar arcadele și coloanele în partea centrală, asemeni lui Sansovino și Sanmicheli. Aceste elemente diverse se contopesc într-o frumoasă formă unitară, vădind bogăția inspirației moderne care nu renegă trecutul.

SCULPTURA

Influența italiană se resimte mai puternic în lucrările ce aparțin în același timp sculpturii și arhitecturii : galeriile care separă corul de navă, tabernacole, retabluri, morminte și statui. Era vădită în stranele de la Sainte-Gertrude din Louvain, astăzi distruse, lucrate în 1543 de Matthieu de Wayere. Este copleșitoare și confuză în preavestitul șemineu de la acel Franc din Bruges. Determină efecte interesante în cazul a trei sculptori, maeștri a doi artiști a căror carieră s-a desfășurat în străinătate : unul, Colin de Malines — la Innsbruck, celălalt, Jean Bologne de Douai — la Florența. Jehan Mone de Metz era „sculptor imperial" atunci cînd Dürer l-a întîlnit la Anvers în 1521. Lucrase la Aix-en-Provence, în Spania, în Italia ; s-a stabilit la Malines, a murit în 1549. A construit în 1521 mormîntul lui Guillaume de Croy, arhiepiscop de Toledo (Enghien, mănăstirea capucinilor), în 1525, pe cel al lui Carol I conte de Lalaing (Douai, distrus în 1940), către 1540, pe cel al lui Antoine de Lalaing (Hoogstraeten) și în 1542 pe cel al lui Maximilien de Hornes (Braîne-le-Château). El asociază alabastrul cu marmura neagră. Mormîntul are un volum regulat și masiv, îl reprezintă pe defunct întins, înarmat cu cele obișnuite sau îmbrăcat în odăjdii și conceput ca un portret expresiv. Fundamentul divizat în compartimente prin pilaștri sau coloane este împodobit cu basoreliefuri alegorice. Ca autor de retabluri, J. Mone refuză formula „brabansonă", transpunerea

sculptată a tripticului. Retablul din basilica Notre-Dame de Hal, singura operă semnată, datată din 1533, este un pinion aplicat cu redanuri de proporții monumentale. El suprapune trei travee retrase succesiv, avînd la colțuri statuetele celor patru *Doctori ai Bisericii din Occident*, ale celor patru *Evangheliști* și un mic tabernacol cu putti dominat de *Pelican*. Într-o nișă, la al treilea etaj, se află statuia *Sfîntului Martin*. Cele două etaje inferioare sînt împodobite cu șapte medalioane de alabastru, *Cele șapte taine*, despărțite prin coloane corintice. Vrejuri, arabescuri completează decorul unei opere elegante și clasice.

Jacques Du Broeucq, valon (aproximativ 1510— 1584), compatriot și contemporan al muzicianului Roland de Lassus, și-a petrecut viața între Mons și Saint-Omer. Pasionat de artă italiană, a stat la Roma înainte de 1535, și-a ales mari modele — Rafael, Michelangelo, Ghiberti, Sansovino. Fără să ajungă la nivelul acestora, el a îndreptat din nou arta flamandă spre arta statuară și spre ansamblurile monumentale. I se atribuie mormîntul lui Eustache de Croy, episcop de Arras (Saint-Omer, biserica Notre-Dame), în genunchi în fața propriului său gisant, statuia sepulcrală a lui Carol al II-lea de Lalaing (1558, Douai). Acest arhitect de la Binche și Mariemont a construit din 1535 pînă în 1548 marea galerie care separă corul de navă de la biserica colegială Sainte-Waudru din Mons. Edificiul de piatră de Avesnes împodobit cu marmură neagră și alabastru a fost dărîmat în 1797, dar i s-a păstrat proiectul datînd din 1535 (Arhivele din Mons) și toate sculpturile sale se află în corul și transeptul bisericii colegiale. Eleganța reliefurilor de alabastru închinate *Genezei* și *Patimilor* provin de la Ghiberti. Statuile (*Virtuțile teologale și cardinale, Sfinții, Profeții*, — către 1545) nu pot evita manierismul, dar au de pe acum far-
 mecul operelor lui Jean Goujon. Aceeași grație,

mai afectată poate, caracterizează *Cina* de pe altarul principal, *Sfînta Magdalena* de pe retablul capelei dedicate acestei sfinte și *Bunavestire* din alabastru (către 1545).

Cornelis Floris de Vriendt (1516—1570) din Anvers, fratele pictorului Frans Floris, a fost un arhitect și un sculptor neobosit și febril înclinat spre stilul monumental și, de asemenea, sculptor de epitafe. Colaboratorul său, Willem van der Broeke (Malines, 1530 — Anvers, 1580) a copiat piese antice la Roma, apoi s-a stabilit la Anvers în 1557. Floris apreciază cariatida, plasînd-o atît în galeria care separă corul de navă, cît și pe mormîntul lui Jean al III-lea de Mérode (1554, Geel, biserica Sainte-Dymphne), una din operele cele mai deosebite ale Renașterii flamande. Este celebru prin tabernacolele sale de la Zuurbende lîngă Tirlemont (1557—1577) și de la Saint-Léonard din Léau (1550—1552), prin galeria care separă corul de navă la Tournai (1568—1573). Tabernacolul din Léau — donație a lui Martin van Wilré, senior de Oplinter — are 18 m înălțime, atinge aproape bolta bisericii. Are zece etaje suprapuse, retrase în mod succesiv, ornamentate în manieră italiană. La baza soclului, *Moise*, *Melchisedec*, *Aaron* și *David* își exprimă profețiile. Apoi, de la un etaj la altul, prin intermediul *Virtuților*, al *Evangheliștilor*, al *Doctorilor*, al *Martirilor*, al lui *Isus* predicînd, se ajunge la *Încununarea Fecioarei izbăvitoare*, sub protecția *Pelicanului* simbolic. O exuberanță flamandă nuanțează bogăția italiană. În galeria care separă corul de navă la Tournai, arc de triumf impozant și sever, apar amintiri din Bramante și Sansovino. Marmurile policrome conferă o ciudățenie barocă. Medalioanele suprapun reprezentările biblice scenelor din Evanghelie. C. Floris ezită între manierism și clasicism, dar privește cu ardoare spre Italia, cum fac și orfevrii (ceainicul lui Carol Quintul, 1558, Luvru) sau gravorii de medalii. Cel mai bun

este Jacques Jonghelinck (Anvers, 1530—1606) format pe lîngă Leone Leoni la Milano. Cabinetul de Stampe din Haga păstrează medaliile lui Granvelle (1559), ale primarului din Anvers (1567), ale Margaretei de Parma cu chipurile de o reală maiestate.

### 3. PICTURA

PRIMUL MANIERISM

Între 1515 şi 1540, retablurile, tablourile cu subiecte religioase sînt încă foarte numeroase, dar principii şi burghezii încep să ceară pictorilor să le împodobească locuinţele cu imagini profane, conform unui spirit nou. Diversitatea subiectelor şi a formelor corespunde efervescenţei confuze de gîndire şi de interese şi au aspectul unui manierism. Nu este vorba uneori decît de un mod de a picta în „maniera" unui maestru. Uneori este exprimarea unei sensibilităţi mobile sau nevoia de propagandă. Unii pictori acceptă cu entuziasm exemplul italian. Cei care-l refuză, recepţionează fără voia lor elementele asimilate pînă atunci de maestrul flamand pe care-l imită.

Influenţa italiană este foarte puternică, mai întîi la Curte. Pictorul de curte, decorator, este invitat să urmeze moda. Cîţiva maeştri din Bruxelles păstrează tradiţiile gotice, maestrul din Dilighem (*Retablul Sfintei Magdalena*, Bruxelles), J. van Laethem, Pieter, Jan, Cornelis van Coninxloo, Goswyn van der Weyden (către 1465—1533), pictorul *Căsătoriei Fecioarei* (Lierre, Saint-Gommaire) şi al *Legendei Sfintei Dymphne* (Bruxelles, col. Van d'Elst), Colyn de Couter (către 1455—1540), pictor al *Madonei* (Düsseldorf, col.), al *Sfîntului Luca* (Vieure, Allier), al *Sfintei Treimi* (Luvru). Ceilalţi îşi întorc privirile cu îndrăzneală spre maeştrii italieni.

Jan Gossart rupe tradiția. I se reproșează că place fără să impresioneze, dar el place și este un pictor remarcabil. Născut la Maubeuge în 1478, rudă a unui intendent al episcopului de Utrecht, poate ucenic la Bruges sau la Bruxelles, a fost maestru la Anvers în 1503 și a lucrat pentru casa de Burgundia. Urmînd încă tradiția manierismului din Bruxelles care îl influența și pe Bellegambe ca și pe Goswyn van der Weyden, pictează în 1503 *Adorația magilor* (Londra); dar, încă de pe atunci, fusese influențat de Dürer și înrîurirea acestuia va crește. În 1508, l-a întovărășit în Italia pe Filip de Burgundia și a stat un an la Roma. Era prea devreme ca să admire stilul grandios al tavanului Capelei Sixtine sau Camera semnăturii dar dacă i-a văzut poate lucrînd pe Michelangelo și pe Rafael, dacă l-a cunoscut pe Jacopo de Barbari, a fost pasionat de Mantegna, de sculptorii florentini, de arta din Roma, a copiat neobosit pe antici și s-a întors un umanist atît de pasionat, încît își semna lucrările cu nume latinizat. La întoarcere, a lucrat la Bruxelles și Malines, și-a urmat protectorul la Suytburg, la Utrecht, apoi în 1524 s-a instalat la Middelburg în serviciul lui Adolf de Burgundia. Către 1526, a realizat, într-un spirit modern, încîntătorul portret al celor trei *Copii ai regelui Danemarcei* (0,34 × 0,45, Hampton Court). Ca și Metsys, a păstrat amintirea lui Van Eycy (*Sfîntul Donațian*, 0,43 × 0,34, Tournai). Portretele sale mobile și cu un modeleu viguros sînt încă o expresie a verismului flamand. În același timp, el este celebru pentru că a introdus subiectele profane în Flandra, modeleul prin valori, știința spațiului, poezia figurilor goale. A fost primul în Nord care a pictat *Iubirile zeilor*, inspirîndu-se din *Metamorfozele* lui Ovidiu, ca pe niște mari compoziții senzuale și vesele; nudurile sale opun forța virilă supleței feminine. Leagă amintirea anticilor de învățămintele scoase din gravurile lui Dürer și transformă

vechiul model eyckian pentru a reprezenta pe *Adam şi Eva* (Berlin, Hampton Court). Dar adevărata măsură a talentului său o demonstrează în subiectul mitologic. Ne-au rămas cîteva desene şi gravuri, nişte versiuni reduse posterioare decoraţiilor din castelul Suytburg (către 1515—1520): *Marte şi Venus* (Londra, col.), *Hermafrodit şi Salmacis* (Rotterdam), *Hercule şi Anteu* şi un mare tablou *Neptun şi Amfitrite* (1516, 1,88 × 1,24, Berlin). Se regăseşte aici arta statuară greco-romană, arta mantegnescă de a asocia mari reprezentări stabile cu un decor de templu, de a înscrie supleţea în rigoare. Coloritul în camaieu cenuşiu dă nuanţe subtile modeleului corpurilor. Freamătul trupului atenuînd desenul precis al musculaturii, caracterul chipurilor dovedeşte că Gossart, umanist al Renaşterii, nu-şi pierde virtuţile flamande. Aceste trăsături nuanţate de manierism se regăsesc în *Venus şi Amor* (1521, 0,40 × 0,30, Bruxelles), *Danae* (1527, München). Acest artist care a asociat într-o scenă nocturnă exactitatea minerală a formelor lui Mantegna cu efectele luminoase ale lui Gérard de Saint-Jean (*Isus pe Muntele Măslinilor*, Berlin) a fost şi primul care a stabilit un raport just între personaje şi decor, care a determinat o perspectivă raţională (*Sfîntul Luca*, 1515, Praga). N-a surprins poate adevărata poezie a povestirilor antice şi o anume febrilitate l-a atras spre jocul prea capricios al liniilor (*Sfîntul Luca*, Viena; *Fecioara cu Pruncul*, către 1525, Bruxelles şi München), dar a deschis căi pe care s-au îndreptat foarte curînd maestrul sticlar şi gravor Dirk Vellert, meşter scutit de dări municipale în 1511, presupus autor al *Adoraţiei păstorilor* (Lille) şi Bernaert van Ōrley. Fiu de pictor, născut în jurul anului 1488, pictor de Curte în 1518, Bernaert van Orley a rămas pînă în 1541, cînd a murit, în serviciul soţiei guvernatorului şi a fost copleşit de onoruri în ciuda unei căderi în dizgraţie de

scurtă durată în 1527, pe motiv de erezie. A făcut cartoane pentru tapiserie și vitraliu. Ca pictor, i-a fost inferior lui Gossart. N-a mers în Italia, dar a fost încîntat de ceea ce cunoscuse la Bruxelles din Bellini, Mantegna, Signorelli și Rafael și de puternica gesticulație a atleților lui Michelangelo. A mers astfel mai departe decît Gossart pe calea modernă : „Elx sijnen tijt" (Fiecare să aparțină vremii sale !), aceasta i-a fost deviza. Urmaș al goticului flamboaiant, în primele sale lucrări (*Retablul apostolilor Toma și Matei,* Viena și Bruxelles), a manifestat începînd din 1512 o tendință spre clasicism în *Coborîrea de pe cruce* (triptic, 0,87 × 2,05, Bruxelles) pictată pe fond de aur pentru Philippe Hanneton, trezorier al Lînii de aur. A urmat formula umanistă a lui Q. Metsys și Dürer pentru foarte frumoasele portrete ale doctorului *Georges van Zelle* (1519, Bruxelles), al *Secretarului lui Carol Quintul* (Bruxelles). Marile sale opere — tripticul *Virtutea răbdării* (1521, 1,76 × 2,25, Bruxelles), *Judecata de apoi* (1521, 2,50 × 4,10, triptic, Anvers), alături de *Opere de milostenie* — vădesc estetica nouă și un manierism apropiat de baroc. Primul triptic lucrat pentru Margareta de Austria, căreia îi ilustrează un poem, omagiază credința senină a lui Iov și Lazăr, care, în încercarea lor, au încredere în bunătatea lui Dumnezeu. Dovedește o înțelegere exactă a măreției italiene, vrea să propună în spațiul liber edificii vaste, într-o mișcare puternică, o compoziție tragică și să lege diversitatea scenelor în unitatea de efect. Dar realizarea trădează intenția. Van Orley confundă gesticulația cu mișcarea, emfaza cu drama. E mereu ispitit să-și încerce puterea, scoțînd prea mult în evidența știința racursiului și a acelui *contrapposto.* Personajele se zbat în mod confuz într-un spațiu încărcat de ornamente. *Judecata de apoi,* comandată de Camera săracilor din Anvers, concepută mai larg, are mai multă măsură. Nu-

durile, viziunea cerească provin din amintiri italiene. Expresia generală este rece, gesturile ciudate subliniază în mod laborios pasiunile, dar ansamblul, foarte aerat, are unitate și forță. În cele două opere, nota caracterului specific însuflețește imaginea realistă a voleurilor. Se va observa și în 1541 în portretul lui *Philippe de Lalaing* (Bruxelles, col.).

La Anvers și Bruges, manierismul, supus diverselor seducții ale olandezilor Gérard de Saint-Jean, Engebrechtsz, Gérard David și Dürer, a cărui călătorie în Flandra (1521), prilej de a-și difuza gravurile, a fost un eveniment capital, pare un joc mai puțin italian. Pictorii se complac în confuzie, își rafinează mijloacele de expresie. Gustul pentru schimbare, pentru inedit, tulburarea strecurată în suflete de prinele manifestări ale ereziei, îi îndreaptă mai întîi spre ireal. În decorurile compozite, împodobite pînă la extravaganță, în lumini stranii, în tonuri îndrăznețe asociate, se agită personaje alungite, cu veșmintele umflate de adieri ciudate. *Calvarul* devine un loc de groază unde sălbăticia soldaților se acordă cu contorsiunile furioase ale hoților. *Adorația magilor* capătă o culoare ciudat de exotică. Copilul sfînt, în ciuda nimbului de lumină, e oarecum pierdut într-un straniu balet poetic. Aventura și tragedia : este o pictură prevestitoare ! Aceasta a fost arta lui Jan de Beer, născut către 1475, elev al lui Van Everen, maestru în 1504, pictor de cartoane pentru vitralii, dacă i se pot atribui împreună cu *Adorația magilor* (München) tablourile grupate odinioară sub numele de „Pseudo-Bles". Dar tot astfel este și caracterul desenelor sale (Londra, Weimar) și cel din *Adorația magilor* (Milano, Brera), operă plină de detalii pitorești. Virtuozitatea artistului se vădește într-o delicată natură moartă de masă pregătită, în minusculele personaje din peisajul îndepărtat, într-o piesă de orfevrerie bine cizelată, în eclerajul neobișnuit al

luminării dînd chipului Sfîntului Iosif un relief ciudat.

Același stil cu mai multă fantezie se regăsește la maestrul numit des Puys d'Amiens, cu o atenție mai mare față de peisaj la maestrul *Alungării lui Agar* (Viena, Darmstadt), cu măsură la maestrul din 1518, Jan van Dornicke, al cărui atelier foarte productiv a fost reluat de ginerele său Pieter Coeck cu mai multă vigoare, un sincer sentiment al naturii și cîteva amintiri din H. Bosch în operele atribuite lui Jan Wellens de Cock, din Leyda, tatăl lui Mathys și al lui Hieronymus Cock, citat la Anvers din 1503 pînă în 1526. *Ispitirea Sfîntului Anton* (San Francisco), *Pustnicii Pavel și Anton* (Vaduz), *Loth și fiicele sale* (Detroit) nu-i sînt atribuite de toți istoricii.

În ceea ce privește pe Joos van der Beke, alias Van Cleve, cunoștințele noastre sînt mai sigure. Născut la Clèves către 1464, maestru la Anvers în 1511, decan al ghildei în 1525, a fost chemat la Curtea lui Francisc I ca portretist și a murit la Anvers în 1540. Readus la loc de cinste de romantici, într-o perioadă cînd nu era încă decît maestrul anonim al *Morții Mariei*, el lasă o operă bogată și variată și pare să fi condus un atelier important. Se inspiră din Leonardo da Vinci și David, ca și din Patenier. A lucrat la început în stilul din Bruges (*Fecioara și Sfîntul Bernard*, Luvru ; *Popas în timpul fugii în Egipt*, Bruxelles). Dar retablul cu *Adormirea Maicii Domnului* (1515, 0,65 × × 2,45, Köln), cele două voleuri ale *Sfintei Ecaterina* și *Sfintei Magdalena* (colecția Finck), variantele *Sfintei Familii* (Bruxelles, Londra) exprimă un gust pentru fantezie în detrimentul măsurii. Manierismul artiștilor din Bruges, Jan Provost de Mons, venit din Valenciennes la Bruges în 1498, Ambrosius Benson, venit din Lombardia, maestru în 1519, activ pînă în 1550 și a cărui operă pare calmă, este cu neputință de a se limita la un singur stil. Primul pictează

cam în aceeaşi vreme o *Judecată de apoi* (1525, Bruges), *Sibile* şi *Profeţii* (Leningrad) de tip arhaic, un *Martiriu al Sfintei Ecaterina* (Anvers) de un modernism zgomotos. Cel de-al doilea pictează alegorice şi realiste banchete ale dragostei sau concerte cîmpeneşti (Basel, Verona, Luvru, Angers) şi, sub înfăţişarea *Sibilelor* sau a *Magdalenei* (Varşovia, Luvru, Londra), nişte portrete în stilul lui Gérard David. În opera lui Lancelot Blondeel, gustul pentru insolit este mai marcat. Blondeel (1498—1561), în arhitecturi desenate cu verniu brun pe fond de aur, a împins la extrem impetuoasa confuzie a formelor şi ritmurilor, în lucrări cu tema *Madona între Sfinţii Luca şi Eloi* (Bruges), *Sfîntul Cosma şi Sfîntul Damian* (Bruges, Saint-Jacques), *Sfîntul Gheorghe* (Bruges, Muzeul Groningen). Cît despre Adriaen Isenbrandt, maestru în 1510 şi elev al lui Gérard David, mort la Bruges în 1551, el este mai conservator. Cea mai bună lucrare a sa este o mare pictură în grisaille : *Fecioara celor şapte dureri* (Bruxelles).

Marinus Claeszoon van Reymerswaele, zeelandez (către 1493—1570), care a lucrat la Anvers din 1521 pînă la 1547, a îmbinat fervoarea luterană cu sensibilitatea fremătătoare a timpului său. A lucrat pentru negustori, repetînd fără încetare subiecte care se vindeau bine. A fost influenţat de Q. Metsys şi de Dürer, a frecventat grupări dominate de ideile lui Erasmus. Angajat din ce în ce mai mult în Reformă, a fost exilat în 1567, după criza iconoclastă, deoarece participase la jaful catedralei din Middelburg. Subiectele, stilul său poartă pecetea acestei fervori fanatice. În tablouri de aproximativ 0,90 × 1,20 el opune imaginea Păcatului şi cea a Izbăvirii. Păcatul este pasiunea celor din Anvers pentru aur (*Bancherul şi soţia sa*, Madrid, München, Florenţa), este speculaţia, sînt asprele consecinţe sociale ale
91 capitalismului (*Perceptorul de acciz şi victima*

*sa*, Windsor, Londra, Anvers, Leningrad, Moscova); *Cabinetul avocatului* (col. 1542 și München). Adevărul este Credința doar în cuvîntul lui Hristos Izbăvitorul. Ea este simbolizată în *Sfîntul Ieronim* meditînd asupra deșertăciunilor pămînțești (1521, Madrid, Douai, Amsterdam, Florența, Anvers), în *Convertirea publicanului Matthieu* (Londra, Gand, Lugano, Anvers). Tulburat de neliniștea mîntuirii, acest manierist împinge expresia psihologică pînă la grimasă, opune brutal la griuri remarcabile un vermillon și un verde acid, pictează personaje crispate, purtînd pe cap podoabe extravagante, trasate într-o grafie ascuțită și frîntă, le înconjoară de o natură moartă inedită cu hîrtii și cărți șifonate, mototolite și, totuși, ca un flamand adevărat reușește să redea iluzia și, ca un adevărat drept al luteranismului, refuză modele venite de la Roma.

Mai senină, mai eficace, este arta altui pictor din Anvers, Joachim Patenier (către 1480—1524). Născut la Dinant, lucrînd la Anvers în 1515, prieten cu Dürer în 1521, vădește o mare îndrăzneală a creației. *Fuga în Egipt* (0,17 × × 0,21, Anvers; 0,24 × 0,37, Rotterdam), *Sfîntul Ieronim* (Karlsruhe, Luvru, New York, col. Wildenstein), *Incendierea Sodomei* (Rotterdam), *Botezul lui Hristos* (Viena), *Ispitirea Sfîntului Anton* (Prado), *Sfîntul Cristofor* (Prado), *Trecerea Stixului* (Prado), *Popas în timpul fugii în Egipt* (Prado, Philadelphia), tablourile acestea ale unui artist umanist, dar obsedat de a sa natală Meuse, influențat mai mult de Dürer și Metsys decît de G. David pe care l-a imitat la început, sînt pictate cu fine nuanțe transparente de albastru, de verde, de ocru, în tonuri prețioase de roz, de violet, de albastru-violet și de auriu. Pasta subțire este așezată cu grijă, formele sînt scăldate poetic în eclerajuri albastre. Dar înainte de toate, aceste peisaje inspirate de cele ale lui Bosch sînt stabilite rațional pentru a obține imaginea

panoramică a spațiului, a diversității, a imensității lumii. Culise, planuri colorate ce merg de la brun la verde, de la verde la albastru, poartă privirea pînă în depărtări. Fiecare tablou ilustrează o scenă religioasă, dar, contrar raporturilor obișnuite, adevăratul subiect este natura cu satele sale din preajma cîmpurilor cultivate, cu pădurile sale, cu deschiderile tăiate de ape printre stînci și munți, cu estuarele sale în preajma oceanului nemărginit. Manierismul face să pătrundă irealitatea fantastică în viziunea precisă cu detalii pitorești sau forme permanente. Minuțiozitatea stilului primitivilor se unește cu simțul de sinteză. Spiritul Renașterii este tot atît de intens cît și în tablourile lui Jan Gossart.

JUMĂTATEA SECOLULUI

Metsys și Patenier, ale căror înnoiri au fost reluate de Van Reymerswaele și de olandezul Lucas van Leyden, au orientat în mod decisiv pictura secolului. Imaginilor de adîncă pasiune sau de pur decor le vor succede opere de gîndire, de satiră, de polemică, tratate ca scene de gen. Pictorii receptează imaginea plăcerilor și a chinurilor poporului. Multă vreme o subordonează unor scopuri religioase, dar, încetul cu încetul, influențați de umanismul lui Erasmus din *Adagiile* sale, din *Instituția Principelui,* din *Colocviile* sale, de gîndirea lui Luther, și cererile comerțului de artă, ei se inspiră doar din realitatea socială. Desigur, gustul Curții, cel al umaniștilor erudiți se îndreaptă spre arta italiană. Clasicismul lui Rafael, imitarea anticilor se află pentru un timp înaintea manierismului. La Bruxelles, artistul renumit este Pieter Coeck d'Alost (1502—1550), a cărui fiică s-a căsătorit cu Bruegel. Arhitect, decorator de tapiserie și vitraliu, (tapiseria *Istoria Sfîntului Pavel),* acest elev al lui Van Orley ginere și continuator a lui Van Dormicke, acest călător care a asistat la cucerirea Tunisului și

a vizitat Constantinopolul, a cunoscut Italia înainte de a obține titlul de maestru, la Anvers, în 1527. I-a tradus pe Vitruviu și pe Serlio și a răspîndit stilul romanic la Curte începînd din 1544. Dacă *Viața Fecioarei* (catedrala din Tournai), *Coborîrea de pe cruce* (Lisabona), niște *Adorații ale magilor*, niște *Răstigniri* într-un stil manierist, numeroasele versiuni ale *Cinei* care îi sînt atribuite (1527, Belvoir Castle; 1530, Autun, Liège; 1531, Bruxelles), *Sfîntul Luca* pictînd-o pe Fecioară (Nîmes), *Învierea* (Carlsruhe), numeroasele exemplare cu *Sfînta Familie* atestă dorința de a încadra în arhitecturi romane sau în *plein air*-uri personaje clasice legate într-o acțiune ritmată clar, studiate în diversele lor mișcări, în maniera lui Rafael.

La Liège, Lambert Lombard (1505—1566), poet, arhitect, gravor, numismat și pictor, a jucat un rol asemănător. Aflîndu-se în serviciul principelui-episcop Erard de La Marcq, a fost la Roma din 1537 pînă în 1539, a copiat frescele lui Mantegna, ale lui Rafael și pe antici. La întoarcere, a înființat, sub semnul arheologiei, un atelier după modelul academiilor italiene, un adevărat focar de umanism în care s-au format marii manieriști de la sfîrșitul secolului, Floris, Key, Goltzius, Lucas de Heere. Pictura sa, al cărei studiu critic nu s-a efectuat încă, descumpănește. *Milostenia* (Leningrad) înconjurată de un grup de copii, tablou de valoare medie, se trage din Rafael. *Retablul Sfîntului Denis* (Liège), a cărui predelă (către 1537) este făcută de mîna lui, înfățișează în opt compoziții convertirea, miracolele, martiriul lui Denis Areopagitul după *Legenda de aur*. Aflăm în ele cunoaștere plină de erudiție a arhitecturii și costumului greco-roman, amintirea pictorilor florentini, a lui Gossart, a peisajelor care provin din cele ale lui Cornelis Massys și Patenier, dar și multă răceală datorată faptului că desenul predomină asupra cu-

lorii. Cele mai bune tablouri ale lui L. Lombard sînt poate acelea care par mai puțin italiene. *Înmulțirea știnilor* (1,03 × 1,12, Blockley, Angl.), clasică prin forme, atitudini, drapajul personajelor, propune un colorit bogat în care galbenul, albastrul deschis, carminul se asociază în lumină. *(Filoguet, cîntăreț din fluier* 0,54 × 0,40), *Autoportretul* (către 1552, 0,77 × × 0,64) — ambele la Muzeul Valon din Liège și contestate în ceea ce privește atribuirea — sînt tablouri de un caracter viguros în care apare, odată cu o inteligentă asimilare a exemplelor italiene, o supunere plină de sensibilitate față de natură.

La Bruges, în mediul umanist al acelor Busleyden și Everardi, Hans Vereycke, Maestrul semifigurilor feminine, mai pictează ca un manierist niște opere religioase (*Nașterea*, Strasbourg), dar reprezintă cu rafinament femei tinere care citesc, scriu sau visează, cîntă la clavicord sau lăută (Bruxelles, col. Finck, Viena col. Harach). Activ începînd din 1530, păstrează gustul pentru curtea precedentă în raporturile cu Francisc I.

La Anvers, gustul italian s-a răspîndit bineînțeles, dar eclectismul acelui magazin numit „Maison aux Quatre Vents" dovedește că marele stil flamand avea să renască dintr-o confruntare rodnică între italienismul și umanismul nordic. Sub această firmă evocatoare, pictorul-gravor Hieronymus Cock, fiul lui Jan de Cock-Wellens, născut la Anvers în 1510, înscris în ghildă în 1545, a deschis — la întoarcerea sa din Roma — un magazin de stampe, cărți, tablouri, pentru a rivaliza cu Ducetti și Salamanca. Prima sa culegere de stampe a apărut în 1548. În 1551, el edita o carte despre ruinele antice care a avut un mare succes la pictori. Activitatea sa a durat pînă în 1570. A chemat în 1550 pe Giorgio Ghisi din Mantova și i-a editat gravurile după Rafael, Tițian, Parmigianino. Cerea însă în același timp fratelui

său Mathys peisaje flamande, lui C. Massys scene rurale pitoreşti, iar gravorii săi — cu dăltiţa sau cu apă tare —, Philippe Galle, Van der Heyden, Coornhert, Huys, Coort, mai tîrziu Collaert, au tratat subiectele cele mai diverse. A răspîndit prin stampă gustul pentru tablourile lui Bosch, a gravat el însuşi un mare număr din ele ; a primit micii maeştrii ai peisajului şi ai picturii de gen. În magazinul său, unde în agitaţia activităţii comerciale domnea o mare libertate de spirit, s-au pus problemele şi s-au găsit soluţiile. Acolo s-a format Bruegel.

Dar înainte de Bruegel, între 1535 şi 1555, se afirma deja dorinţa de a asimila lecţiile Italiei, fără a pierde nimic din caracterul flamand. Există două formule alese împreună sau rînd pe rînd. Una provine de la Q. Metsys, care propune personaje mari, pînă la jumătatea trupului, într-un interior. Favorabilă studiului psihologic, exprimării comediilor sociale, ea cedează locul naturii moarte. Este formula lui Jan Sanders van Hemessen. Născut la Hemixen lîngă Anvers, în jurul anului 1500, ucenic al lui J. van Cleve din Anvers în 1519, maestru înainte de 1524, dar neînscris în registrul ghildei, el este citat în aceleaşi arhive din 1524 pînă în 1548, dată la care a devenit decan. A avut o fată, Catherine (1528—1589), portretistă modestă (*Autoportret*, 1548, Basel) la Curtea Mariei de Ungaria. A cumpărat mai multe case la Anvers, după ce lucrase pentru burghezii umanişti, pentru magistratul din Malines, pentru biserici, pentru negustori. Numeroasele sale opere sînt datate din 1534 pînă în 1556. Nu se cunosc aşadar operele sale de tinereţe şi i se pierde urma cu zece ani înainte de moarte, survenită probabil în 1566. Van Mander, zgîrcit în ceea ce priveşte amănuntele asupra lui, spune că a trăit la Harlem. S-a tras în grabă concluzia că s-ar fi refugiat acolo după 1551 pentru că se alăturase Reformei. Dar

opera sa îl înfățișează, rînd pe rînd, ispitit de Erasmus și de Luther, incapabil să iasă din contradicțiile sale și din conformism ; fiica sa, binevăzută la Curte, semnează în 1552 unul din portretele sale „Catharina, filia Johannis Hemessen" și se poate să fi ajuns în Olanda, ca și Aertsen, în jurul anilor 1555—1557, ca să găsească noi debușee într-o vreme în care comenzile se adresau mai curînd atelierului lui Frans Floris.

Hemessen s-a inspirat mult de la Leonardo da Vinci, de la Q. Metsys, de la Bronzino, de la Michelangelo. Ca manierist, apreciază efectul, capul de expresie, atitudinile dificile, agitația, coloritul sclipitor sau rar, alătură trivialul și noblețea. Frenezia lui Michelangelo îl exaltă din ce în ce mai mult în cursul carierei sale și totul devine la el paroxism. Împinge realismul pînă la sălbăticie, drama pînă la efecte de teroare. În același timp, în comparație cu italienizanții puri, el își păstrează sincera fervoare flamandă. A pictat de mai multe ori *Sfînta Familie, Fecioara cu Pruncul* (Cracovia, Köln, 1544, Stockholm și Madrid, Berlin), *Sfîntul Ieronim,* omul credincios frămîntat și meditînd asupra unui craniu, asupra unui crucifix, dar a făcut din el foarte repede un atlet gol, penitent înverșunat (1531, 1,10 × 1,49, Lisabona), prilej pentru un studiu monumental de mișcare și de racursiu. Marile sale opere sînt *Vocația lui Matei* (1536, München), *Fiul risipitor* (1536, Bruxelles), conceput ca o scenă de gen ilustrînd un proverb popular, ca un banchet vesel, dar cuprinzînd toate episoadele parabolei ; *Companie veselă* (0,83 × 1.22. Karlsruhe), scenă de gen mai sincer realistă și totuși moralizatoare, în spiritul lui Erasmus, *Isaac binecuvîntîndu-l pe Iacob* (München), calma *Vindecare a lui Tobie* (Luvru), freneticele compoziții *Piatra nebuniei* (1551, Madrid), *Alungarea negustătorilor* (1556, 1,71 × 2,24, Nancy) care exprimă într-un stil brutal gîndirea Evan-

 gheliei.

De această inspirație satirică ce-și află izvorul în Erasmus se leagă primele opere ale lui Jan Massys (*Sfîntul Ieronim*, Viena ; *Piața cu cocoș*, Dresda ; *Curtezană și bătrîn*, Anvers). Peste tot, o bogată natură moartă cu veselă pregătește viitoarele „mese servite" din arta flamandă.

Cea de a doua formulă privește imagini de *plein air* care depășesc rareori un metru și sînt animate de numeroase chipuri minuscule. Natura, înregistrată în poezia anotimpurilor, omul — prilej de efecte de grupare, de dispersare, de viermuială — sînt asociate strîns. În afară de Bosch, Patenier și peisagiștii venețieni, gravurile în care Lucas van Leyden a reînnoit iconografia lui *Ecce Homo*, din *Purtarea crucii* și *Fiul risipitor*, trei subiecte la modă, bogate în aluzii la luptele sociale și religioase, se află la originea acestui stil. El grupează într-un vast decor în jurul protagoniștilor o mulțime profană în costume flamande. Se sprijină și pe succesul *Calendarelor*, al *Breviarelor*. Atelierul lui Simon Bening producea atunci o serie de volume mici (0,14 × 0,10), dintre care cele mai frumoase sînt, între 1530 și 1560, *Golf Book* (British Museum), *Breviarul* 23 638 (München) și acele *Heures de Hennessy* (Bruxelles). De la *Breviarul Grimani* la *Breviarul Hennessy*, s-a afirmat o evoluție care a dus scenele de muncă și de distracții în legătură cu lunile anului pînă la sentimentul proaspăt al naturii, pînă la poezia luminii. Plimbarea cu barca, tunsoarea oilor, cositul fînului, secerișul, aratul își introduc motivele lor însuflețite în spații mari de un farmec real. Ca și pictorul de anluminuri, micii maeștrii ai peisajului mai au încă nevoie de un subiect și sînt uneori sensibili la sensul subiectului mai mult decît la poezia cîmpiei, dar natura este prezentă. Umaniștii italieni, care se sprijină pe Pliniu cel Bătrîn pentru acest gen, recunosc — ca Paolo Pino (*Dialogo di Pittura*, 1548) — că pictorii din Nord au

un „talent special" pentru peisaj. Tot așa Lampsonius, elogiindu-l pe J. van Amstel, scrie că „gloria specifică belgienilor este să picteze bine cîmpiile". Van Mander repetă același lucru ceva mai tîrziu într-un capitol celebru din *Istoria* sa. Acești mici maeștri lucrează pentru editorii de stampe, pentru negustorii de tablouri, pentru publicul din tîrguri. Ei pictează parabole din *Evanghelie* și *Biblie*, episoade ale *Patimilor*, care justifică cortegiile. Se inspiră din actualitate, din obiceiurile de la Anvers, din pasiunile politice și religioase, înfățișează priveliști poetice din natură, scene vii de gen. Mathys Cock, frate al lui Hieronymus, maestru în 1540, desenator fin, vădește frumoase calități de pictor în *Peisaj cu bunul samaritean* (Amsterdam, de Boer), J. van Amstel lucrînd la Anvers între 1527 și 1545, soț al Adriennei van Doornicke și cumnat al lui Pieter Coeck, este un precursor direct al lui Bruegel, și-l interesează omul și natura. S-a urmărit, fără motive sigure, să se facă distincția între el și Monogramistul din Braunschweig și s-a disociat pe nedrept o operă foarte coerentă avînd în toate tablourile aceleași caractere stilistice și mai ales același spirit. Jan van Amstel, Monogramistul din Braunschweig, este un adept al lui Luther care, în subiecte uneori scabroase, dintre care unele înfățișează scene de *plein air* în peisaje delicate, altele scene de interior, opune păcatul izbăvirii cîștigate doar prin sacrificiul lui Hristos, asemeni lui Marinus van Reymerswaele din aceeași perioadă. Artistul sensibil și calm, imprimînd imaginilor pline de inventivitate ale celor din Anvers nota spiritului olandez, atras de efectele de lumină, pictor savuros, la fel de priceput în așezarea tonurilor curate de galben, de roșu aprins și de alb, ca și în nuanțarea subtilă a tonurilor catifelate de albastru și verde ale unui peisaj, el rafinează formele lui P. Coeck, peisajul lui Patenier. Își dovedește calitățile în *Parabola*

*celor chemați* (1,21 × 1,71, Braunschweig), în *Ecce Homo* (0,55 × 0,90, Amsterdam), *Sacrificiul lui Isaac* (Luvru), *Intrarea lui Hristos în Ierusalim* (Stuttgart), *Purtarea crucii* (Luvru), *Golgotha* (Basel), *Desfrîul* (0,29 × 0,45, Berlin), *Scenă de cabaret* (Frankfurt).

Cornelis Massys, al doilea fiu al lui Quentin Metsys (către 1510—1570), este înainte de Bruegel și Aertsen pictorul țăranilor, al satului. Pictor și gravor, primit în ghildă în 1531 ca fiu al maestrului, menționat la Roma în 1562, este un peisagist sobru, intim, mai legat de elementul sensibil decît de fantastic sau de imaginar. Notează cu bucurie efectele luminii sau ale atmosferei. În *Întoarcerea fiului risipitor* (1538, 0,75 × 1,00, Amsterdam), în *Drumul calvarului* (Bruxelles), în *Predica Sfîntului Ioan* (Amsterdam, Wetzlar), dar mai ales în *Sfînta Familie la Betleem* (1540, Berlin), *Fuga în Egipt* (1543, Berlin), evocă cu exactitate obiceiurile rurale, pitorescul vieții de la țară, atmosfera anotimpurilor. Lucas Gassel (către 1500—1570) pare mai naiv și mai original. Peisajele acestui pictor din Bruxelles, umanist și prieten al lui Lampsonius, se eșalonează între 1538 și 1558. Ele asociază cu multă libertate, în forme conturate cu grijă, în planuri colorate bine distincte, dar puțin rigide, vegetații orientale, ruine romane, sate flamande, dar reprezintă ocupațiile locale cu o precizie documentară ușor străbătută de umor. Personalitatea sa se exprimă mai ales în *Mină de cupru sau de diamant* (1544, 0,56 × × 1,06, Bruxelles) care reprezintă o vedere din Anvers, în *Peisaj cu Sfîntul Matei* (0,78 × ×1,10, Bruxelles) care evocă regiunea din jurul orașului Liège, în sfîrșit Herri (Patenier) met de Bles *(Riquet à la Houppe),* nepot al lui J. Patenier, născut probabil la Bouvignes lîngă Dinant, lucrînd la Anvers în 1535, mort după cît se pare la Ferrara, orientează pictura de peisaj spre poezia frenetică a formelor agitate, spre impresia de lumină. Acest fantastic al

stîncilor se asociază în diversele exemplare ale *Minei de cupru* (0,83 × 1,14, Florența, Praga, Vaduz, Budapesta) cu o scenă modernă, dramatică, de activitate din Liège, în *Fiicele lui Loth* (Stockholm, Varșovia), cu puternice efecte de incendiu, în *Tufișul în flăcări* (Neapole) cu un studiu îndrăzneț de peisaj plin de adîncime, în *Iona și balena* (Amsterdam, Wetzlaer), cu o admirabilă marină, o pînză de culoare deschisă apărînd pe un cer în furtună. I se atribuie tablouri care sînt poate ale Monogramistului din Braunschweig. Dar reușitele sale autentice, dovedind un sentiment al naturii mai subtil decît cel al lui Van Amstel, mai sensibil decît cel al lui Gassel, mai vehement decît cel al lui C. Massys, afirmă o sinteză între aporturile venețiene și înclinarea temperamentului flamand în ceea ce privește peisajul, între formele moștenite de la Rafael și observația locală în ceea ce privește figurile. Încă de pe acum legile genului permit vastele concepții umaniste ale lui Bruegel.

CAPODOPERELE (1550—1575)

După 1550, într-adevăr, amploarea invenției, forța expresivă a noului stil flamand apar chiar la emulii italienilor. Se regăsesc chiar la Jan Vermeyen (către 1500—1559), autor probabil al *Învierii lui Lazăr* (Bruxelles), la Michel van Coxcie (Malines, 1499—1592), autor de fresce în Italia în jurul anilor 1530—1534, pictor al unor nuduri frumoase : *Adam* și *Eva* (Viena), al unui mare triptic : *Cina* (1567, 2,79 × 2,50, Bruxelles) și celebru sub numele de „Rafael flamand", la Pieter Pourbus din Bruges (către 1523—1584), influențat de Michelangelo și de Primaticcio, pictor al unei *Judecăți de apoi* (1551, Bruges), al unei *Bunevestiri* (1552, Gouda), al unei amuzante *Alegorii a fidelității* (Londra, Wallace) și foarte interesant portretist, *Jan Fernagut și soția sa* (1551, Bruges). Exi-
101 lat timp de cincisprezece ani ca reformat clan-

destin, după o perioadă petrecută la Genova, unde a făcut — după cîte știm — un portret lui *Andrea Doria* și, în jurul anului 1550, o *Milostenie* (Genova), Jan Massys (1509—1575), fiul lui Quentin Metsys, a pictat în 1559, la întoarcerea sa, o *Flora în fața orașului Anvers* (1,13 × 1,12, Hamburg), asociind o elegantă figură feminină unui peisaj delicat. Vedere precisă a orașului, prezența uriașului Brabo, a unei berze — simbol de recunoștință — fac să se presupună că este vorba de echivalentul lucrării *Dieu gard à la Cour* de Marot rechemat din exil și al unei alegorii a cetății Anvers. Este prima lucrare dintr-o suită lungă de opere, adesea cu același subiect, în care formele ample îmbină vîna realistă flamandă cu manierismul lui Primaticcio. Peisajul este adesea conceput în maniera micilor maeștri începînd cu Patenier ; uneori el se îmbogățește cu un golf mic și cu un port (*Flora în grădină*, 1561, Stockholm), cu o arhitectură italiană, cu palmieri și plante exotice (*Bethsabeea în baie*, 1562, 1,62 × 1,97, Luvru) unde se resimte amintirea din Genova. Tipul feminin se repetă cu ușoare variante, femei tinere surîzătoare, cu paloare de marmură, cu pleoape lungi pe jumătate închise. Tonurile sînt reci, cu armonii fine și rare. Compoziția organizează cu grație capriciii măiestrite de linii și de mișcare. Semnificația morală sau alegorică în care se descifrează gîndirea lui Erasmus pune mereu probleme. Subiectelor biblice al căror erotism amuzat și complice are o intenție satirică (*Loth și fiicele sale*, Cognac, Bruxelles), *Suzana și bătrînii* (1567, Bruxelles), alegoriilor în manieră antică, profanelor conversații galante (*Bătrîn îndrăgostit* — Copenhaga, Stockholm ; *Companie veselă* — Stockholm, Viena) li se alătură opere ca *Magdalena ruginu-se* (La Fère), *Vindecarea lui Tobie* (1563, 1,50 × 1,15, Douai, Anvers) care lasă o impresie gravă, emoționantă.

Cel mai vestit dintre acești italienizanți, dar poate cel care ne impresionează cel mai puțin,

a fost Frans Floris (1516—1571), frate al sculptorului și elev al lui L. Lombard, maestru la Anvers în 1540. A trăit la Roma cînd tocmai se isprăvise *Judecata de apoi* a lui Michelangelo și a fost profund impresionat de această lucrare. La întoarcere (1547), a deschis într-o somptuoasă locuință în stil italian un atelier foarte frecventat și a încurajat gustul manierist. A decorat cu alegoriile *Artele liberale, Muncile lui Hercule* casa bancherului Jonghelinck, a fost celebru pentru *Prăbușirea îngerilor, Judecata de apoi* (1566, Bruxelles). Partea interesantă a operei sale este ilustrarea subiectelor inspirate din Ovidiu (*Marte și Venus*, Berlin ; *Ospățul zeilor marini*, 1561, 1,26 × 2,26, Anvers ; *Venus și Adonis*, Breslau). A fost un excelent portretist, suprinzînd caracterul modelului în afara oricărei convenții (*Femeie în vîrstă*, 1558, 1,07 × 0,83, Caen ; *Om cu șoim*, 1558, Braunschweig ; *Familia van Berchem*, Lierre). Amintirea lui Tițian, a lui Pontormo nu alterează tradiția flamandă de adevăr sfîșietor, de colorit plăcut și cald. Așa se petrece cu toate portretele flamande, atît de numeroase în această perioadă. Profunzimea expresiei, suplețea execuției se accentuează pe măsura trecerii anilor. Pieter Pourbus, Vermeyen au fost portretiști buni. Lor trebuie să-i alăturăm pe Frans Pourbus, cel mai vîrstnic dintre frați, născut la Bruges în jurul anului 1540, mort la Anvers în 1581 (*Familia pictorului Hoefnagel*, 1571, 1,57 × 2,15, Bruxelles), Willem Key, maestru în 1542, pe Adriaen Key, nepotul său, maestru la Anvers în 1568, căruia i se atribuie uneori *Familia van Berchem* și care a pictat cu multă expresivitate un *Grup de familie* (Braknell, col. particulară), un *Portret de bărbat* (1580, Bruxelles) și maestrul anonim din 1564, cunoscut datorită unui admirabil *Portret de femeie cu vas de flori* (Bruxelles). Un pictor domină acest grup : Antonio Moro (Anthonis
103 Moor, 1517—1577), maestru la Anvers în 1547.

Dar acest artist cosmopolit aparține în realitate artei olandeze, unde îl prevestește pe Frans Hals, artei spaniole unde îl pregătește pe Velázquez. Nu-și află locul în această Istorie decît pentru că a lucrat de mai multe ori la Bruxelles și la Anvers și pentru că a pictat în 1549 un impunător portret al lui *Granvelle* (Viena) și către 1573 un portret al lui *Hubert Goltzius* (Bruxelles) de o mare distincție.

PIETER AERTSEN

De origine olandeză, și-a încheiat cariera la Amsterdam și, prin temperament, este într-adevăr un neerlandez. El aparține însă artei din Anvers, unde a lucrat mai mult de douăzeci de ani. El conferă întreaga strălucire tabloului de gen de mare format, dar îi modifică spiritul. Van Hemessen se inspiră din viața urbană dînd subiectului o tentă satirică în spiritul lui Erasmus. Aertsen pictează scene rurale — țăranul, bucătăreasa — și imaginile sale, grave, chiar în momente de veselie, vădesc o simpatie puternică pentru cei umili. Pe de altă parte, el nu-și îndreaptă privirea către Michelangelo ci către Tițian, către Tintoretto și coloritul lor cald și auriu. Dar pictează în mod mai grăbit, uneori în tușe îndrăznete de pastă străvezie, alteori în trăsături vii de penel lucrînd o pastă mai densă. Desenul nu este întotdeauna sigur, uneori spațiul nu este bine redat, formele sînt alungite, dar observația și expresia dovedesc că e un pictor mare. Ia cîteva chipuri familiare, cîteva accesorii, animalele din Tîrgul de vite de la Anvers și, din elementele acestea reduse, alcătuiește imagini de pură fantezie sau scene pline de o realitate poetică. Fiu al unui fabricant de ciorapi din Amsterdam, Aertsen (1508—1575), numit Langer Pier (Petru cel Lung), își semnează operele cu inițialele sale ce înconjoară un trident, vine la Anvers după 1530, se instalează mai întîi la compatriotul său J. Mandijn (către 1500—1559), pictor de scene cu

diavoli, a cărui operă este încă prost delimitată de cea a lui Pieter Huys (maestru în 1545). Aertsen, maestru în 1535, a cunoscut stilul lui Gossart şi al lui Van Hemessen, ca şi pe acela al lui J. van Scorel. Burghez din Anvers în 1542, s-a căsătorit cu mătuşa lui J. Bueckelaer, care i-a devenit elev ; a dobîndit repede faimă şi bunăstare şi a lucrat pentru negustorul de tablouri Rauwaerts şi pentru bisericile din Brabant şi din Olanda. S-a întors la Amsterdam în 1557. Cei doi fii ai săi, Pieter Pietersz (1540—1630) şi Aert Pietersz (1550—1612) au fost pictori. Primele sale opere cunoscute indică întreaga sa orientare viitoare. Din seria *Lăptăresei* (1543, Lille), pictată încă în tonuri sumbre, sînt *Bucătăresele* (Bruxelles, Genova, Stockholm) din 1559, 1562. Tripticul *Răstignirii* (1546, Anvers), prin amestecul său de realism şi de manierism, anunţă marile retabluri, distruse în parte în 1566, din care rămîn însă nişte fragmente admirabile (*Adoraţia magilor*, Amsterdam, col. Boer ; *Cap de bou*, 0,90 × × 0,60, Amsterdam ; *Fecioara şi Pruncul*, Rouen ; *Evangheliştii*, Delft ; *Adoraţia păstorilor* 1567, Xanten) şi două ansambluri complete : *Bucuriile Fecioarei*, *Durerile Fecioarei* (2,10 × 3,50, Léau, biserica Saint-Léonard) ; în sfîrşit, *Tejghea de măcelar* (1551, 1,24 × 1,69, Uppsala), este prototipul viguros al tablourilor în care subiectul constituie pretextul unei bogate naturi moarte, *Hristos în casa Martei* (1553, Rotterdam), *Bucătărie bogată* (Copenhaga), *Cultivatorii de legume*, către 1564, col. de Hemptinne, Zavergem, *Curăţitorii de legume* (către 1569, Rotterdam). În acelaşi timp, lui Aertsen i se datorează, de asemenea, peisaje însufleţite de nenumărate personaje, inspirate de J. van Amstel, *Purtarea crucii* (1522, Berlin), *Statuia lui Nabucodonosor* (Rotterdam), *Fapte de milostenie* (1573, Varşovia), *Sfinţii Petru şi Ioan ajutînd infirmii* (Leningrad), în
105 care fantezia pătrunde în acest gen, tablouri

în care primul plan realist, negustori de păsări sau de legume, se opune unui al doilea plan cu subiect religios, pictat cu elemente de vis într-un peisaj în manieră antică (*Femeia adulteră*, 1559, Frankfurt, către 1562, Stockholm) și altele, în care viața țărănească, plasată în adevăratul ei climat, devine de la o operă la alta mai frumoasă. *Chermesa* (Bruxelles, Musée des B. A.) îl prevestește pe Bruegel. *Prînzul țăranilor* (1556, Anvers, Mayer v. den Bergh), *Dansul ouălor* (1557, 0,84 × 1,72, Amsterdam) atrag prin interesul lor folcloric, prin compoziția ingenioasă și bogăția tonurilor. *Toaleta* (Anvers, col. Hartveld), *Hristos în casa Martei* (Bruxelles) și, la același muzeu, *Bucătăreasa*, șezînd mîndră ca o zeiță în fața unei sobe în stil antic, *Bucătăreasa cu frigarea*, o slujnică visătoare, vădesc prin lirismul lor intim sau eroic maiestatea ce o conferă un pictor mare unor imagini plebeiene. Aertsen a cedat, spre sfîrșitul vieții sale, demonului lipsei de măsură, dar acest artist, care a influențat Flandra, Olanda și Spania, a știut — înainte de Le Nain — să exprime într-o caldă lumină aurie, profunda poezie a sufletelor simple, în capodopera sa *Oameni mîncînd clătite* (1560, 0,85×1,70, Rotterdam), un tabolu care în 1615 împodobea împreună cu operele lui Van Eyck și Rubens, colecția Van der Geest.

JOACHIM BUECKELAER (1530 ?—1575)

Elev al lui Aertsen, maestru în 1560, i-a continuat și reînnoit stilul. A preluat de la acesta motivele chermesei, ale bucătăriei, ale pieței, adesea inserate în ilustrarea lui *Hristos în casa Martei*, *Ecce Homo*, *Drumul calvarului* (Bruxelles, Stockholm, Viena). Arta sa calmă, de factură liberă, îndrăzneață, inegală, este mai bogată în senzații decît în sentimente (*Porc jupuit*, Köln ; *Întoarcerea fiului risipitor*, Anvers). Coloritul său mai deschis decît cel al lui Aertsen acordă un loc important carminului,

tonurilor rupte, griurilor. Într-o vreme în care, datorită lui Van Hemessen, lui Aertsen, maestrului I. B. (*Fiul risipitor*, Bruxelles), natura moartă a mesei servite, a tejghelei negustătorului, adică pura natură moartă (*Ulcioare și heringi afumați*, către 1565, Bruxelles) sînt la modă, el a devenit specialistul acestui gen. A pictat cu strălucire vesela, obiectele de aramă, lenjeria, carnea, brînzeturile și mai bine încă valorile luminoase și tactile ale fructelor, ale vînatului cu blană și cu pene, ale peștelui. I-a plăcut să redea iluzia unei insecte pe o cîrpă, pe o ciozvîrtă de carne. Cele mai bune tablouri ale sale, *Bucătăria* (1566, 1,08 × × 1,39, Luvru), *Natură moartă cu gîscă* (1564, Anvers), *Vînzătoarea de cireșe* (1565, Anvers, Mayer v. d. Bergh), *Bucătăria* (1566, Amsterdam) în care fazani, curcani... sînt îngrămădiți în jurul unui iepure, *Piața de pește* (1574, Anvers) deschid calea pictorilor de naturi moarte din secolul al XVII-lea. În *Bucătăreasa* (1571, Viena), o imagine proaspătă și senzuală, pictată cu pricepere în tonuri de roșu și galben-auriu, îl prefigurează pe Rubens : ceea ce înseamnă că Bueckelaer, artistul din Anvers, nu trebuie considerat un imitator servil al lui Aertsen.

BRUEGEL CEL BĂTRÎN

Considerat pînă în 1890 ca un „maestru plin de haz", pînă în 1923 ca un martor al rezistenței flamande față de modele italiene, respingînd nudul, portretul, subiectul istoric grandios, arhitecturile Renașterii, Bruegel — despre care se înțelegea atunci că nu fusese insensibil la influențele de peste munți — a fost definit în sfîrșit, începînd din 1930, în raporturile sale cu umanismul. Nu fusese decît un fel de comediant brutal și fanfaron, el este dacă nu filozof, măcar un literat, un gînditor. Ceea ce nu scade nici calitățile nici geniul pictorului. Născut probabil la Brögel, în Lim-

bourg-ul belgian către 1525—1530, ucenic al lui Pieter Coeck, elev al lui J. Cock, a fost maestru la Anvers în 1551, după ce lucrase un timp pentru P. Balten (1550, grisaille-urile retablului *Saint-Grommaire).* S-a dus în Italia, unde l-a frecventat pe pictorul de anluminuri Clovio, a văzut Roma, poate Neapole, a adus din călătorie desene cu subiecte din Alpi şi a trăit la Anvers din 1553 pînă în 1563. S-a căsătorit cu fiica primului său maestru, s-a instalat la Bruxelles, unde soacra sa, miniaturistă, se ocupa de comerţul de artă. A avut doi fii : Pieter în 1564 şi Jan în 1568. Prieten al umaniştilor Ortelius, Goltzius, Plantin, a lucrat pentru bancherul Jonghelinck şi a murit în 1569. A fost un maestru al desenului. Peisajele, crochiurile sale *naer'tleven,* pe viu, indică un artist modern : el consideră că se formează atît în natură, „după motiv", cît şi în atelier sau după maeştri. A lucrat mai întîi pentru comerţul de stampe al lui J. Cock. A pictat, începînd din 1533, *Hristos la lacul Tiberiadei* (col. part.) regăsită de curînd. Dar marile sale opere semnate Bruegel se grupează între 1556 şi 1568. S-a simţit atras de H. Bosch, dar pare să nu-i fi cunoscut bine operele decît după 1553. Datorează mult mai mult întregii tradiţii flamande a „peisajului animat" şi, în mod ciudat, celei a anluminurilor de Breviare şi a lui J. van Amstel. Nu l-a ignorat nici pe Van Hemessen, nici pe Aertsen. Probabil, deşi nu ne-a lăsat nici o schiţă, îndemnat de J. Cock, de Clovio şi din proprie curiozitate, a meditat asupra marilor fresce de la Vatican. Cînd s-a hotărît să se ocupe de pictură, toate subiectele alese de el erau deja familiare compatrioţilor săi ; iconografia lor, stilul lor — o sinteză a aportului italian şi a tradiţiilor flamande — erau fixate. Dar el nuanţează stilul şi iconografia. Dacă uneori utilizează o tehnică impresionistă, revine bucuros la tonul local, la tentele plate şi netede umplînd un contur net, la

tonurile de pămînt saturate, ocrul, bistrul, brunul. Nu analizează deloc articulațiile, musculatura ; dă forma globală, linia, care exprimă concis o masă, sugerează o forță. Geniul său a constat mai ales în meditarea profundă asupra sensului acestor subiecte cunoscute, în lumina gîndirii lui Erasmus și a culturii antice, în surprinderea mai bună a armoniei realizabile între formele lui Van Eyck și ale lui Van der Goes — marile sale modele — și cele ale lui Michelangelo și ale lui Tițian, și astfel în exprimarea, în vremurile tulburi ale luptei calicilor, a aspectului satelor din Brabant și Campine, a necazurilor, a crizei de conștiință a epocii sale. În sfîrșit, a avut în gradul cel mai înalt forța de a pătrunde cu privirea, îndemînarea, simțul formei vii și expresive. Astfel a putut să depășească realitatea socială pentru a face din ea măsura condiției umane și a da imaginilor sale o valoare atemporală.

Primele sale opere, inspirate din folclor și, încă de pe atunci, de format ce-i va deveni obișnuit (aproximativ 1,20 × 1,65), *Proverbele* sau *Mantia albastră îmblănită* (Berlin), *Lupta dintre post și carnaval* (Viena), *Jocurile de copii* (Viena) exprimă în 1559—1560 o satiră în spiritul lui Erasmus, într-un colorit împestrițat. Bruegel se detașează de Bosch, al cărui exemplu explica stilul gravurilor din 1556—1559, *Vrăjitoarea din Malleghem*, *Alchimistul*, *Ana la școală*, *Cele șapte păcate capitale*. Este rîsul unui povestitor care l-a citit pe Rabelais. Începînd din 1560, lucrările alegorice, gravurile *Virtuților*, tablourile *Dulle Griet* sau *Margot cea furioasă* (Anvers, Mayer v. d. Bergh), *Prăbușirea îngerilor* (Bruxelles), *Turnul Babel* (Viena), *Purtarea crucii* (Viena) sînt ecoul vieții agitate din Anvers, al meditațiilor umaniste asupra binelui și răului, al luptelor sociale și religioase. Peisajul devine mai mare, compoziția panoramică se ordonează viguros, coloritul
 din ce în ce mai luminos tinde spre unitate.

*Turnul Babel* exaltă bogăția economică a țării, înfățișează imaginea grandioasă a unui port, a cheiurilor, a docurilor, a șantierelor în poezia naturii. O amărăciune vizionară apare în tragismul înghețat al *Triumfului morții*, în învăpăierile de incendiu și sălbăticia din *Dulle Griet*, în cruzimea, mișcarea puternică din *Purtarea crucii*, limită și apogeu al interpretărilor unui subiect devenit aproape un șablon. Amărăciunea se liniștește puțin, se topește în dulcea poezie a peisajului, a atmosferei, a depărtărilor, în micul tablou cu *Două maimuțe* (1562, 0,20 × 0,23, Berlin), în minunatele zori din *Prăbușirea lui Icar* (Bruxelles).

În 1565, la Bruxelles, Bruegel meditează aproape calm la raporturile omului cu natura și pictează un fel de epopee clasică a vieții rurale, a destinului țăranului legat de ritmul anotimpurilor. L-a citit pe Homer și pe Hesiod, a văzut tapiseriile din Bruxelles, își amintește frescele romane ca și călătoriile în Campine, descoperă stilul eroic. Paginile din Calendarele *Hortulus animae*, din *Breviarul Hennessy* sînt mărite la proporțiile unor vaste peisaje compozite ale căror motive reale sînt pătrunse de fantezie și se prelungesc în orizonturi alpestre. *Vînătorii în zăpadă* (Viena), simfonie, poem alb, cîntă implacabila iarnă. *Ziua mohorîtă* (Viena) înfățișează, în finețea valorilor sale, trezirea făpturilor. Zăpezile se topesc, ploile udă drumurile și cîmpiile, marea neliniștită sparge corăbiile, dar se adună în grabă epavele, satul renaște, hambarele se deschid, se rîde, se dansează. *Cositul* (Praga) evocă bucuria verii. Natura se împodobește cu pajiști, cu fructe, cu legume. Trei țărănci grațioase merg să strîngă fînul și omul adună recolta cu bucurie. *Vara* (New York), sub soarele torid, în galben-roșcat și auriu, îndeamnă la somn, dar pămîntul dătător de hrană se bucură de grînele coapte și este simbolizat în prînzul secerătorilor. În toamna ploioasă, *Reîntoarcerea*

*turmelor* (Viena) evocă în mod dramatic amenințarea iminentă a anotimpului neîndurător. Astfel se înlănțuie în imagini viguroase, în savante armonii colorate, durerile și bucuriile, veselia, neliniștea, oboseala mișcării, rîvna și odihna. Omul, trecător efemer prin lume, fericit, mai adesea nenorocit, cedează legilor veșnicei și minunatei Naturi care îl domină și pe care o modelează totuși prin spiritul și munca sa. Acest ansamblu pictat pentru bancherul Jonghelinck și din care ne lipsește poate un al șaselea tablou închinat Primăverii înflorite, într-un minunat acord între invenție, compoziție, desen și culoare, este — fără îndoială — culmea artei flamande a secolului al XVI-lea și opera care prezintă în gradul cel mai înalt spiritul Renașterii. În aceeași vreme, Bruegel — cuprins de puterile magice ale culorii — pictează marea dezlănțuită în puternice acorduri de verde-albăstrui și brunuri (*Furtuna*, Viena), misterele pădurii (*Predica Sfîntului Ioan*, 1566, Viena), încearcă numeroase variații ale efectelor zăpezii și gheții (*Patinatorii*, Bruxelles, col. Delporte ; *Adorația magilor*, Londra ; *Numărătoarea de la Betleem*, 1566, Bruxelles ; *Uciderea pruncilor*, Viena), face să renască în termeni burlești într-o gamă sonoră *Masa de nuntă*, *Dansul* (Viena). Dar aceste ultime imagini cu mișcări înverșunate și toate aceste tablouri sînt un ecou al dramelor timpului, al predicilor protestante, al crizei iconoclaste, al represiunii spaniole. Începînd cu *Țara unde curge laptele și mierea* (1567, München), întoarcere la aluzia satirică a Proverbelor într-o compoziție voit dezaxată, amărăciunea pătrunde cu asprime în sufletul pictorului. În ciuda bucuriei din expresia *Căutătorului de cuiburi*, din *Coțofană pe spînzurătoare* (Darmstadt), această amărăciune devine în 1568 un expresionism crud, cel din *Mizantropul* (Neapole), *Cerșetorii* (0,17×0,21, Luvru), din *Orbii* (Neapole). Aici, tonurile mate din tabloul în tem-

pera pe pînză, formatul considerabil, ordonarea scenică, dezvoltarea dramatică a căderii, nuanţele spaimei pe chipuri monstruoase, contrastul între aceste epave şi natura primăvăratecă au măreţia unei tragedii de Sofocle. O stilizare sigură a formelor, un realism împins pînă la exces învăluie cu o milă profundă imaginea îngrozitoare a iremediabilei orbiri a oamenilor.

## SFÎRŞITUL SECOLULUI

Sfîrşitul secolului a cunoscut activitatea a numeroşi pictori. Dar deşi guvernarea moderată a lui Alessandro Farnese liniştise tulburările, climatul vieţii din Bruxelles şi Anvers nu mai era foarte prielnic artelor, după 1575, chiar dacă se inspirau din Contrareformă. Numeroşi artişti se expatriază pentru a scăpa de represiunea catolică. Alţii — aşa cum făcuse încă din 1537 P. de Kempenaer, devenit spaniol la Sevilla sub numele de Campana — se duc să-şi caute norocul pe la curţile străine. Este cazul elevilor lui Floris, ca H. van den Broeck, E. van de Casteele, F. Stellaert — autori de fresce la Roma —, al lui Neufchatel, portretist la Nürnberg, al lui B. Spranger care a trecut de la Roma la Viena, apoi la Praga, al lui J. van Winghem, care poate fi urmărit de la Parma la Frankfurt, al lui Denis Calvaert, maestru renumit la Bologna, şi a multor altora, printre care şi Carel van Mander (1548—1606) care a întemeiat la Harlem o academie manieristă şi a publicat în 1604 prima *Istorie a picturii flamande*. Alţi imitatori ai artei italiene au rămas în Belgia. Lucas de Heere, din Gand, Anthuenis şi Pieter Claessins din Bruges, Frans, Ambrosius şi Hieronymus I Francken din Anvers sînt nişte artişti minori, depăşiţi cu mult de gravori, succesori ai lui Ph. Galle, interpretul lui Bruegel la J. Cock şi care au fost folosiţi de editorii Plantin şi Moretus, F. Huys, V. Solis, J. Sadeler, fraţii Jan şi Hiero-

nymus Wiericx și mai ales pictorul gravor Hendrik Goltzius (1558—1617), maestru al ciopîririi precise și al reliefului. Un pictor însă îi domină pe toți : Marten de Vos. Născut la Anvers în 1532, format la Floris, a stat zece ani la Florența, la Roma unde a decorat palatul Colonna, la Veneția unde a frecventat atelierul lui Tintoretto. S-a întors la Anvers în 1558. Aertsen era în plin succes, Bruegel începea să se impună. Pînă la moartea sa din 1603, a lucrat pentru biserici și burghezie. Nu uita valorile flamande, și datorită lui orașul Anvers a cumpărat *Coborîrea de pe cruce* a lui Metsys, pentru a o retrage de la Curtea Angliei. De la el au rămas desene, gravuri, portrete de un caracter viguros (*Familia Anselme*, 1577, Bruxelles) și tablouri cu un colorit venețian. Se resimte în ele academismul (*Sfîntul Toma necredinciosul*, Anvers), uneori și o invenție iscusită (*Retablul Sfîntului Anton*, Anvers ; *Sfîntul Pavel la Efes*, 1568. 1,25 × 1,98, Bruxelles). o prospețime a imaginii mitologice (*Apollo și muzele*, 0,44 × 0,63, Bruxelles), elemente de pitoresc (*Nunta din Cana*, Anvers ; *Fecioarele cuminți și Fecioarele nebune*, La Fère). Cele șase panouri de la muzeul din Rouen, între 1562 și 1600, pentru Saint-Patrice din Rouen, despre *Istoria Rebecăi*, mai ales *Cerere în căsătorie*, *Rebeca luîndu-și rămas bun* și panoul (Bruxelles, col.), *Rebeca la fîntînă* aparțin unui emul al lui Tintoretto și Aertsen. Compune în maniera celui dintîi și datorează celui de-al doilea gustul pentru realitatea populară și pentru fantezia poetică adăugînd acestor influențe un profund sentiment al naturii.

Pictorii de gen, cei de naturi moarte și peisagiștii au numeroase lucrări reușite. Fiu al unui tehnician tăietor de diamante din Anvers, Joris Hoefnagel (1542—1601), poet, umanist, gravor, a fost un încîntător miniaturist de insecte și flori (Lille, Amsterdam, col. de Boer).

113 Viguroasa gîndire umanistă a lui Bruegel slă-

beşte la imitatorii săi : Hans Bol, Pieter Balten, Jacob şi Abel Grimmer, Marten van Cleve, Vinckeboons. În şabloanele chermesei de la ţară, ale muncii cîmpului, ale Turnului Babel, anecdota înlocuieşte adesea compoziţia bine gîndită. Dar studiul modest şi fin al privelиştilor reale face să apară lucrări interesante : *Peisaj cu castel* (1592, Bruxelles), *Iarna* (Budapesta), ale lui J. Grimmer (1526—1590), *Ferma* văzută într-o dimineaţă de iarnă (1564, 0,38 × 0,51, Luvru), *Începuturile civilizaţiei* (Bussum, col.), ale lui Cornelis van Dalem, maestru la Anvers în 1556, provin de la Bruegel, dar armonia lor originală de tonuri brune, ocruri, galbenuri, rozuri, foarte saturate, place, ca şi calitatea eclerajului. Gillis Mostaert (Hulst, 1534 — Anvers, 1598) este încă puţin cunoscut, deşi vechile inventare menţionează sute de opere şi tablourile sale nu se deosebesc deloc de cele ale fiului său Gillis II. A pictat scene fantastice (*Coborîrea în limb*, Veneţia, Bruxelles), în care dovedeşte gust pentru peisajul antropomorfic. Fiul său şi el au reluat motivele satului, ale dansului, ale pieţelor (*Chermesă*, Bremen ; *Purtarea crucii*, Dresda) şi şi-au format stilul personal împrumutînd de la Aertsen şi J. van Amstel. Dealtfel, după 1555, în diferite ateliere mai mult sau mai puţin influenţate de Reformă, s-a răspîndit o artă eclectică în care aportul marilor pictori ai secolului se contopeşte în jurul unor subiecte luate din parabole. Acesta este cazul unui atelier activ, fără îndoială din 1535, mai important de prin anul 1560 şi pînă la sfîrşitul secolului, cel al maestrului Fiului risipitor, numit astfel după un tablou de la Viena, *Fiul risipitor la curtezane* (1,28 × 2,14). Îi sînt atribuite *Întoarcerea lui Tobie* (Gand), *Operele de milostenie* (Valenciennes), *Pelerinii din Emmaus* (Varşovia), *Sămînţa cea bună şi neghina* (Anvers). În numeroasele tablouri din atelierul său se adună amintirile a numeroşi pictori

dintre cei mai diverşi, dar mai ales cea a lui J. van Amstel şi a lui Aertsen. Alţi pictori reformaţi, constrînşi să ia drumul exilului în Germania, au luat contact cu şcoala de la Dunăre, eliberîndu-se astfel de influenţa lui Bruegel. Astfel sînt Lucas van Valckenborgh din Louvain (1530—1597), pictor al *Secerişului* (1585, Viena), al *Turnului Babel* (Luvru), al *Peisajului de munte* (Viena), al *Sărbătorii la eleşteul din Oye* (Hilversum, col.), Marten van Valckenborgh (1535—1622), pictor al Anotimpurilor (*Iarna,* Poitiers ; *Lunile,* Viena), Frederik şi Gillis Valckenborch, fiii săi, primul autor manierist de nocturne, cel de-al doilea pictor de ruine, de mulţimi adunate în locuri romantice. Cel mai original este Gillis III van Coninxloo (1544—1607), poate elev al maestrului Fiului risipitor, originar din Anvers, exilat la Franckenthal, apreciat mai tîrziu de Van Mander care l-a cunoscut la Amsterdam. Îi plac natura sălbatică, pădurea misterioasă, sclipirile unei spărturi de lumină în adîncimea unei scene de pădure. *Peisajul cu Latona* (Leningrad), *Peisajul cu Sfîntul Ilie* (1,17 × 1,78, Bruxelles), *Vînătoarea de cerb* (Graz) relevă un pictor modern, capabil de efecte mari.

Deşi şi-au desfăşurat întreaga carieră la Roma, fraţii Bril, credincioşi gustului flamand, au propus o reînnoire a peisajului. Mattheus Bril (1551—1583), sosit la Roma în 1575, este un onest autor de fresce (*Sacrificiul lui Abraham,* 1583, Vatican). Paul Bril (1554—1626), iniţial decorator de clavecine, este de altă anvergură. Şi-a urmat fratele la Roma, şi-a continuat lucrările, s-a împrietenit în 1600 cu peisagistul Elsheimer, după ce pictase într-un stil asemănător acestuia o *Ispitire a Sfîntului Anton* (1590, Bruxelles), a decorat cu fresce mari Consistoriul, cu peisaje mici tavanul sălii aşa-numiţilor *scriptores* [1], sacristia bisericii

[1] Scriptores (lat.), ofiţer care scrie bule papale. (N. Tr.)

Santa Cecilia, cu scene de vînătoare palatul Rospigliosi. Dar, imitat de Juan Soens, a pictat pe lemn și pe aramă numeroase tablouri de șevalet, cea mai valoroasă parte a operei sale. *Portul* (către 1610, 1,05 × 1,50, Bruxelles) cu marele său velier într-o lumină difuză are un accent modern. În *Peisaj cu turmă de capre* (Luvru), natura devine de un calm virgilian. În *Vînătoarea de rațe, Diana și nimfele sale* (1620, 1,03 × 1,46, Luvru), pictorul studiază jocurile de lumină, sugerează cu finețe atmosfera proaspătă a unei dimineți de vară, poezia nuanțelor unei seri aurite. Apoi și-a accentuat și mai mult trăsăturile stilului. *Pescarii, Pan și Syrinx* (1624, Luvru), *Peisaj cu Tobie* (Dresda) au o grupare amplă și echilibrată. Lumina scaldă întreaga compoziție din unghiuri de incidență bine calculate. În cazul unor episoade mitologice, biblice sau observate, Paul Bril trece de la un impresionism liric la poezia clasică a peisajului și prevestește arta flamandului Van Alsloot, anunțînd în același timp pe Claude Lorrain și pe Poussin.

#### 4. VITRALIUL ȘI TAPISERIA

În artele decorative influența italiană s-a manifestat foarte puternic. Sticlarii au cerut cartoanele lui Dirk Vellert (*Cina, Circumciziunea, Adorația magilor,* 1535, Hoogstraeten), lui Van Orley care a reprezentat pe marile ferestre ale bisericii Saint-Michel din Bruxelles pe *Carol Quintul,* pe *Isabella,* pe *Ludovic al II-lea,* pe *Maria de Ungaria* și patronii lor îngenuncheați în fața lui Dumnezeu, sub marile porticuri larg deschise pe cer, ale lui Michiel van Coxcie (*Jonathas și Sfintele Ostii,* Bruxelles, catedrala Sfîntul Mihail) și pe cele ale lui Lambert Lombard (vitralii, Liège, absida Saint-Paul).

Faima tapiseriei din Bruxelles s-a răspîndit în întreaga Europă. În 1515, papa Leon al X-lea

i-a comandat lui Pieter van Aelst, tapiser al Curții, suita *Faptele apostolilor* după cartoanele lui Rafael. Francisc I, Henric al VIII-lea, Carol Quintul au dorit replici. De atunci, influența italiană s-a răspîndit mult. Cei mai activi autori de cartoane au fost Van Orley, Pieter Coeck, J. Vermeyen, M. Coxcie. In același timp, simțul realului nu s-a dezmințit și peisajul a ocupat un loc important în compoziții. Succesul acestei arte se datorează calității materialelor, folosirii judicioase a lînei, a mătăsii, a argintului, a aurului, secretului vopselelor reușind să dea tonuri calde, catifelate și vibrante, numărului mic de nuanțe, garniturii de borduri cu flori, cu păsări și cu putti, îndemînării lucrătorilor capabili de o execuție perfectă. Autoritățile obligă țesătorii, prin Ordonanța din 1528, să țeasă pe borduri însemnul lor și pe cel al orașului, prin Carta din 1544 reorganizează lucrul și comerțul în tapiserie. Conducătorii de întreprinderi sînt personaje importante. Nu s-au păstrat registrele corporației lor, dar în afară de F. Geubels, J. Gheteels, Willem de Kempenaere, Nicolas Leyniers, este cunoscută dinastia familiei Pannemackere. Pieter de Pannemackere era tapiser al soției guvernatorului în 1523; Willem a executat între 1545 și 1580 cele mai importante suite din Bruxelles. Tapiser al lui Carol Quintul și Filip al II-lea, el a lucrat și pentru Egmont, pentru Granvelle, și a folosit pînă la optzeci și cinci de lucrători.

Capodoperele datează din jurul anului 1530: *Bătălia de la Pavia* (Neapole), șapte piese remarcabile prin exactitate topografică, viața dramatică, frumusețea frunzișurilor, mai ales în partea inferioară; *Căile onorurilor* (Madrid, șapte piese); către 1520—1535: *Vînătorile lui Maximilian* (Luvru, douăsprezece piese); către 1540: *Apocalipsul* (Valle de los Caldos, opt piese); către 1550: *Vertumnius și Pomona* (Viena și Madrid), nouă piese inspirate din

Ovidiu cu personaje reprezentate sub pergole înflorite, cele *Şapte păcate capitale* (Madrid, şapte piese), *Cucerirea Tunisului* (Madrid), douăsprezece piese cu vederi marine şi corăbii, ţesute în 1548 după cartoanele lui Vermeyen ; în jurul anilor 1556—1570 : *Jocuri de copii*, *Povestea lui Psyche* (Madrid), *Lunile cu scene groteşti* (Viena) şi întotdeauna o vegetaţie atrăgătoare, cu frunze mari, cu covoare somptuoase, cu arme. Printre aceste opere somptuoase se disting *Vînătorile lui Maximilian* pe care Van Mander le atribuia lui Van Orley, dar care poate că se datorează mai multor maeştri. Comandate de Carol Quintul, ele glorifică strălucirea vînătorilor la Curtea din Bruxelles, inspirîndu-se dintr-un tratat de vînătoare cu ciini din secolul al XIV-lea. Acest ansamblu plin de mişcare, cu un colorit vesel în care carminul ţîşneşte printre nuanţe de gri, de galben, tonuri rocaille, de verde-deschis, de albastru-pastelat, de alb de fildeş, ilustrează *Lunile*, o temă îndrăgită de tapiseri. Întîlnirea pentru vînătoare, prînzurile, urmărirea cerbului şi a porcului mistreţ, focul vînătoresc se desfăşoară în pădurea Soignes legate de bucuriile verii sau asprimile iernii. De la locul de vînătoare din Boitsfort se ajunge la iazul de la Clabauds, la vîlceaua de la Grandes-Fosses, la mănăstirea de la Rouge-Cloître, la iazurile de la Pat-d'Oie, la abaţia de la Groenendael, la castelele de la Trois-Fontaines şi Tervueren şi se revine prin Boitsfort la castelul ducal. Aceste aşezări vor rămîne familiare pictorilor din Belgia pînă în zilele noastre. Ţesătorul de tapiserii exprimă, fără să uite necesităţile decorative, misterul vastelor întinderi, ardoarea marilor acţiuni. La rîndul său, el exprimă tendinţele Renaşterii.

# Capitolul V

# SECOLUL LUI RUBENS

## 1. INTRODUCERE

Secolul lui Rubens nu a fost un secol fericit pentru provinciile Țărilor de Jos rămase catolice și, de la schisma din 1581, depinzînd îndeaproape de Spania. Această țară, slăbită prin pierderea provinciilor din Nord, prin falimentele succesive, prin înfrîngerea Armadei sale în 1588, se ciocnește în mod periculos de Franța, de Anglia și de Olanda. Tulburările au sărăcit Flandra și au ruinat industria lînei. Din 1576 pînă în 1585, Anvers își pierde jumătate din populație și închiderea Escaut-ului atrage declinul portului în favoarea Amsterdamului. Întreaga țară devine una din cîmpiile de luptă ale Europei, în timp ce tratatele de la Münster, din Pirinei, de la Aix-la-Chapelle și de la Nimègue îi amputează în mod succesiv teritorii importante. Turenne și mareșalul de Luxembourg distrug Tournai, Léau, Fléurus și, în august 1695, în timpul Războiului Ligii de la Augsburg, pentru a elibera francezii asediați în Namur, mareșalul de Villeroy bombardează sistematic orașul Bruxelles, distruge patru mii de case și Piața Mare (Grande-Place). Tablourile lui Van der Meulen, desene, gravuri, tablouri de J.-B. Bartin, de A. Coppens,
 de Richard van Orley păstrate la Versailles,

la Muzeul comunal din Bruxelles, la Biblioteca Națională sînt mărturii ale acestor nenorociri. Cu toate acestea, ele n-au împiedicat nici înflorirea artelor, nici exprimarea bucuriei în pictură, deoarece în timpul celor doisprezece ani de armistițiu (1609—1621) și ai guvernării lui Albert și a Isabellei activitatea economică s-a redresat. Pînă la sfîrșitul secolului, în ciuda declinului său, orașul Anvers a rămas un centru comercial activ, o mare piață de capitaluri, în timp ce la Bruxelles, la Malines continuau să prospere industriile de lux. Dealtfel, artiștii nu erau lipsiți de resurse, nici de sprijin. Arhiducele Albert care ducea o viață fastuoasă, apoi arhiducele Leopold Wilhelm pînă în 1656 și Don Juan de Zuniga, iar la sfîrșitul secolului arhiducele Ernest au fost protectori ai artelor, amatori, colecționari. Principii de Chimay, Antoine Triest episcop de Gand din 1620 pînă în 1657, primarul orașului Anvers Nicolas Rockox, negustorul Sebastien Leerse, comerciantul de produse de mercerie Cornelis van der Geest a cărui locuință somptuoasă era mărginită de apele fluviului Escaut, consilierul municipal Antoine van Leyen, Ferdinand Roose, membru al Consiliului de Brabant au fost mari mecena. Fără îndoială că niciodată nu s-au văzut cabinete de amatori atît de numeroase și de bogate. Comerțul de artă era mult mai dezvoltat decît în secolul al XVI-lea. Cunoaștem pe negustorii de tablouri Snellinck, Wildens, Wolfoet, Matthieu Musson și importanta firmă internațională a lui Guillaume Forchoudt. El avea la Anvers o mare agenție comercială. Fiii și nepoții săi conduceau sucursalele de la Paris, de la Viena, de la Cadix, de la Lisabona. Îl interesau toate artele, cumpăra și vindea tablouri, tapiserii, statui, obiecte de artă, mobile și mai ales acele specialități ale ebeniștilor din Anvers în acel secol, dulapuri și paturi împodobite cu cariatide și frize de amorași cu săgeți ; acele «scribans» sau

dulapuri de abanos cu douăsprezece sertare în jurul unei uși duble, mobile prețioase încrustate cu scoici, cu sidef, cu fildeș, cu aramă aurită, cu argint, împodobite uneori cu peisaje delicate. Pictorii făceau lucrări importante pentru curțile străine, pentru Luvru, pentru Curtea Angliei, pentru Madrid și chiar pentru Stadhouder-ul Olandei. În sfîrșit, mai ales acțiunea iezuiților, intensa propagandă a Bisericii catolice triumfătoare au suscitat activitatea constantă a arhitecților, au determinat ivirea bisericilor, a mănăstirilor, dînd de lucru pictorilor, sculptorilor, tapiserilor, aurarilor, argintarilor, ebeniștilor într-un moment în care se acordă mare importanță decorului cu efecte. Așadar, banii pentru opere de artă nu lipsesc și, în ciuda războaielor și a perioadelor de dificultăți economice, arta flamandă este plină de măreție în secolul al XVII-lea.

## 2. ARHITECTURA ȘI SCULPTURA

### ARHITECTURA

Stilul Contrareformei, arta mai spectaculoasă a barocului au pătruns foarte curînd din Italia în Flandra și în provinciile credincioase catolicismului. Încă din 1583, se construia la Douai o imitație a bisericii il *Gesu* (Roma), fațada — astăzi distrusă — a capelei colegiului iezuit. Arhitectura n-a avut în secolul al XVII-lea nici îndrăzneala inspirației, nici bogăția ornamentală a edificiilor italiene realizate de Pietro da Cortona sau de Bernini. Dar arhitecții au fost cuprinși într-o asemenea măsură de entuziasmul pentru decorul imaginar, pentru exuberanța mișcării și a culorii, pentru excesele unei arte menite să copleșească de admirație pe cel ce crede în ea, să acționeze prin simțuri asupra spiritului, contopind în același lux structuri, ornamente pictate și sculptate, încît

unui contemporan al maestrului operei Saint-Charles-Borromée din Anvers i se părea „că vede împărăția cerească" în această biserică, că se află în Paradis. S-a construit atunci un număr foarte mare de minunate edificii religioase : biserica seminarului din Tournai, biserica iezuiților din Malines, Saint-Michel din Louvain, Saint-Loup din Namur, Sainte-Walburge din Bruges, Saint-Pierre din Douai, Les Augustins din Bruxelles și din Anvers, biserica din Montaigu, abația neterminată din Grimbergen lîngă Bruxelles, cea din Parc lîngă Louvain și cea din Averbode distrusă în parte în 1940. Primii arhitecți iezuiți, Henri Hoeimaker din Tournai (1559—1626), Jean du Blocq din Mons (1583—1656) autorul capelei liceului din Saint-Omer în 1629 sînt niște novatori încă timizi. Wenceslas Coebergher (către 1560—1634) are mai multă îndrăzneală. Umanist din Anvers, pictor religios mediocru, elev al lui Marten de Vos, inginer talentat, el a făcut din Notre-Dame de la Montaigu, în 1609, primul monument cu cupolă din Belgia. Jacques Francart (1583—1651), cumnatul său, și el pictor și inginer, care a locuit un timp la Roma și Neapole, arhitect al arhiducelui Albert în 1607, autor al unei *Cărți de arhitectură* (1617), a construit frumoasele fațade ale Bisericii iezuiților din Bruxelles, distrusă în 1812, ale celei a Augustinilor și a bisericii comunității religioase Grand Béguinage din Malines (1629—1647) de proporții fericite. Flandra a cunoscut un mare arhitect în persoana călugărului iezuit Pieter Huyssens din Bruges (1577—1637). El a făcut o călătorie de studii în Italia, către 1625, dar cunoștea deja stilul baroc și o dovedise în 1610 la biserica Colegiului iezuit din Maastricht. Capodoperele sale au fost *Sainte-Walburge* din Bruges (1619—1641), *Saint-Charles-Borromée* din Anvers (1615—1624), *Saint-Loup* din Namur (1621—1645). Biserica din Anvers, distrusă în parte în 1718 de un incen-

diu care a dus la dispariția minunatelor tavane de Rubens, ne este cunoscută prin tablourile lui Schubert van Ehrenberg (Bruxelles) care înfățișează, împreună cu picturile lui Rubens, lambriurile, relicvariile, confesionalele, amvonul. Fațada avea un portal mare cu turnulețe retrase, în exteriorul absidei era proptit un turn ; interiorul, cu etajul său dublu de colonade, era amplu și maiestuos. S-a încercat să i se atribuie lui Rubens contribuția la schița planurilor acestei biserici, știindu-se că se simțea atras de arhitectură (*Palazzi di Genova*, 1622) și că-și concepuse el însuși planurile și ornamentația vilei sale în stil italian. Acest lucru nu poate fi dovedit, dar spiritul său animă viguroasa structură a edificiului și bogatul său decor. Saint-Loup din Namur, biserică cu trei nave, cor în semicerc, boltă cilindrică dreaptă cu lunete, cu compartimente excesiv sculptate și susținută de douăsprezece coloane, se remarcă prin abundența și varietatea marmurilor policrome. Huyssens a avut emuli buni, pe Willem Hésius, autor al bisericii iezuite Saint-Michel din Louvain (1650—1671) a cărei fațadă înaltă și falnică este prea încărcată în părțile de sus, și J. Cortvrindt, autor al bisericii Notre-Dame-du-Bonsecours din Bruxelles construită la sfîrșitul secolului.

Deși influența stilului francez se resimte după 1670 la Tournai și Douai, stilul baroc a atins în mod firesc arhitectura civilă. Trebuie menționate Bursa din Lille, Muntele de pietate din Bruges, Casa tăbăcarilor din Anvers, Casa celor trei regi din Bruges și cîteva case ciudate la Gand, Bruges, Bruxelles, Diest și mai ales *Marea piață* din Bruxelles, îndrăgită de belgieni din motive sentimentale dar și artistice și a cărei originalitate este incontestabilă. După bombardamentul din 1695, între 1696 și 1720, orașul Bruxelles a cheltuit 23 milioane de florini pentru reconstruirea caselor distruse. Lucrarea a fost condusă de Willem de Bruyn,
123 arhitect al orașului începînd din 1685, urbanist

excelent, format în Italia, unde studiase stilul lui Palladio, şi care a trăit destul de mult pentru ca să-şi fi văzut îndeplinite planurile. El a lăsat colaboratorilor săi Van Nerven, Pieter Herbosch, Marc de Vos, Antoine Pastorana, Jan Cosyn grija de a reface clădirile corporaţiilor de pe latura vestică : *Vulpea, Cornetul* cu pinion în formă de proră de corabie, *Lupoaica, Sacul, Roaba, Regele Spaniei.* Şi-a rezervat, pe latura sudică *Casa berarilor* care poartă o amintire a loggiei din Vicenza şi pe latura estică impunătoarea *Casă a ducilor de Brabant,* formată în realitate din şase case ale corporaţiilor, unite printr-o faţadă cu pilaştri în care doricul şi corinticul se suprapun, cu trei peroane, ornamentată cu un fronton bombat în manieră italiană (1698). Willem de Bruyn are o forţă reţinută. Colaboratorii săi care îmbogăţesc numărul frontoanelor cu volute, al decroşurilor, al motivelor sculptate subliniate cu aur vădesc mai multă fantezie liberă, dezlănţuită. Admirabil este faptul că această fanfaronadă ornamentală, această ţişnire dezordonată şi specific barocă de forme vii, această îndrăzneală nestăvilită a inspiraţiei se acordă cu stilul medieval al primăriei şi al Casei regelui pe care incendiul le ocolise. „Oraşul Bruxelles, a cărei Piaţă este un minunat teatru..." — scrie Jean Cocteau în *Plain Chant.* În acest ansamblu urbanistic din centrul oraşului Bruxelles, în această piaţă unde au fost decapitaţi, în 1568, Egmont şi Hornes, unde are loc — ca şi în secolul al XII-lea — un tîrg de flori, barocul şi-a găsit fericitele şi adevăratele sale inflexiuni flamande.

## SCULPTURA

Sculptorii sînt numeroşi în secolul al XVII-lea ; ei repară ruinele pricinuite de iconoclaşti, mobilează noile edificii. Sculptura barocă, mai puţin fastuoasă decît cea din Italia, mai puţin stranie decît cea din Austria, este — în Nord

— mai senzuală şi dă naştere unor opere remarcabile. Stilul, ce trebuia să se răspîndească în Brabant şi în Valonia, s-a format, după cît se pare, la Anvers, sub influenţa lui Rubens pe lîngă care au lucrat Erasmus Quellin, Colyns de Nole, Cardon, Van Mildet şi mai ales Luc Faid'herbe din Malines (1617—1697) care, în jurul anului 1640, a lucrat pentru casa lui Rubens un *Bachus*, un *Hercule*, un *Dans al amoraşilor* şi care mai tîrziu şi-a arătat forţa în *Mormîntul episcopului Cruesen* (Malines) şi intensitatea simţirii în altoreliefurile de piatră albă ale cupolei de la Notre-Dame d'Hanswyk din Malines (1677). *Naşterea*, *Purtarea crucii*, în stilul lui Rubens, formează grupuri circulare de aproape 5 m pe 7. Începînd din 1640, stilul baroc se dezvoltă la artiştii formaţi la Roma pe lîngă un emul din Bruxelles al lui Bernini, François Duquesnoy (1594—1642), fiu al autorului celebrului *Manneken* şi stabilit în Italia. Cei mai buni au fost poate cei care au venit să lucreze la Versailles, cei din familia Slodtz, Van Opstal, Jean Varin şi Jean del Cour din Liège (1627—1707). Este bine reprezentat în orasul său natal prin machete la muzeul Curtius, prin *Hristos mort* la Saint-Paul (1696), prin statui monumentale de *Sfinti* din lemn de tei la Saint-Jacques, printr-o *Madonă* la Saint-Denis. Stilul său înfrumuseţează *Sfînta Tereza* lui Arnold du Hontoir la Saint-Barthélémy, statuile *Constantin* şi *Elena* ale lui Guillaume Coquelet, la Sainte-Croix. A' împodobit oraşul Liège cu fîntîni : fîntîna *Fecioarei*, fîntîna Peronului cu *Trei graţii* (1698). Cea mai importantă operă a sa este *Mormîntul Monseniorului d'Allamont*, o întîlnire patetică a celui mort cu Fecioara şi cu un schelet (Gand, Saint-Bavon).

La Anvers sculptorii au lucrat mai sistematic, în armonie cu arhitecţii şi au înmulţit numărul somptuoaselor decoruri de altare, al lemnăriei orgilor, al amvoanelor, al stranelor, al băncilor pentru împărtăşanie, al statuetelor
125 şi al monumentelor funerare. Ei au lucrat toţi

în marmură, în alabastru, în fildeș, în bronz, lemn de stejar, merișor, și pretutindeni au dat întîietate ornamentului, au agitat draperiile, au accentuat gesturile patetice, au opus în mod viguros umbra și lumina. Alături de Kerrickx, de Willemsens, de Boeckstuyns, de Matthieu van Beveren, de Jérôme Duquesnoy (1602—1654), frate al lui François și autor al *Mormîntului episcopului Triest* (Gand, Saint-Bavon), marii maeștri au fost cei din familia Quellin și din familia Verbruggen. Artus Quellin cel Bătrîn (1609—1668), maestru la Anvers în 1640 după ce urmase lecțiile lui Duquesnoy la Roma, a sculptat la Amsterdam, între 1646 și 1650, la primăria construită de J. van Campen, *Rușinea* și *Pedeapsa*, cariatide impunătoare aplecîndu-se dedesubtul unei frize în care triumfă *Dreptatea*, *Înțelepciunea* și *Mila*. Vărul său, Artus Quellin cel Tînăr (1625—1700), un virtuos al ornamentației, autor al *Mormîntului episcopului Capello* (Anvers, Catedrala), al băncii de împărtășanie de la Saint-Rombaut (Malines), al stranelor de la Saint-Jacques și al confesionalelor de la Saint-Paul din Anvers, l-a ajutat să împodobească bisericile din Anvers. Partea cea mai originală a acestor creații flamande aparține artei meșterului, lemnar și transformă stranele, amvoanele, confesionalele în mobile masive de stejar încadrate de statui mari. În acest domeniu, artiștii din familia Verbruggen (Pieter, cel vîrstnic, Pieter cel Tînăr și Henri-François, 1655—1724) au împins fantezia pînă la limitele ei. Lui Henri-François Verbruggen îi sînt datorate remarcabilele confesionale de la Notre-Dame din Anvers și cele de la abația din Grimbergen. La Grimbergen lambriurile înalte sînt ornamentate cu busturi și medalioane, avînd deasupra frize, și pereții sînt dominați de statui în picioare reprezentînd *Alegorii* și *Sfinți* cu o mișcare foarte reușită. Capodopera lui Henri-François este — împreună cu cea de la Saint-

Pierre-et-Saint-Paul din Malines — monumentalul amvon al bisericii colegiale de la Saint-Michel din Bruxelles, comandat înainte de 1699 pentru Saint-Michel din Louvain și completat în secolul al XVIII-lea cu balustrade sculptate înfățișînd animale. El sfidează imaginația prin pitorescul său dramatic și prin exuberanța ornamentației. Este consacrat răscumpărării greșelii săvîrșite de Eva prin Sfințenia Mariei, noua Evă. Sub amvon, un schelet îngrozitor reprezentînd Moartea stă alături de Eva și Adam alungați din Paradis de un înger ridicînd o sabie mare și, în vîrf, Fecioara strivește șarpele. Expresia forțată, proeminența reliefurilor, supraîncărcarea frizează prostul gust, dar ele sînt un indiciu al inventivității, al iscusinței și al impetuozității artistului.

### 3. PICTURA

#### ÎNAINTE DE BAROC

În primii douăzeci de ani ai secolului, artiștii se complac în manierism, urmează îndemnurile artiștilor Carracci, ale lui Caravaggio, sau pictează sincer ceea ce văd. Ruptura între Nord și Sud nu împiedică schimburile, înrudirile de stil. Există numeroase asemănări între tablourile cu flori ale lui Bosschaert, artist originar din Anvers, exilat, și cele ale lui J. Brueghel, între peisajele lui R. Savery, originar din Courtrai și cu toate acestea pictor olandez, și cele ale lui Joost de Momper.

Pictorii flamanzi de naturi moarte rup cu tradiția îngrămădirilor de obiecte ale lui Aertsen. Ei împrăștie obiectele, au pasiunea analizei și a verismului. Osias Beert, maestru la Anvers în 1602, pictează flori (*Buchete* cu nalbe, la coroana imperială, Bruxelles), fructe, legume, stridii (*Anghinare*, Amsterdam ; *Stridii și dulciuri*, 0,71 × 0,50, Bruxelles), folosind un

colorit cald, dar întunecat. Desenul său e arid; dispune obiectele orizontal pe un singur plan; este reținut, are gravitate. Clara Peeters (Amiens, 1594—1656) este mai rafinată. Ea asociază, în tonuri surde și voalate, eleganța și acuitatea grafică, dă viață florilor în plină lumină (*Buchet*, 1612, Karlsruhe); se lasă furată de pitorescul unei pisici, al unei maimuțe pe o masă servită, de lirismul ornamental al circeilor de viță pe un coș de fructe. Soreau, Binoit, Philippe de Marlier, Van Hullsdonck, Adrienssen erau vestiți pe vremea aceea, ca și J. van Es (Anvers, 1596—1666) al cărui stil (*Stridii și măsline*, Oxford) se apropie de cel al olandezului P. Claes.

Peisagiștii îmbină cu ușurință imaginația și observația. În timp ce Jacob și Abel Grimmer continuă să lucreze cu aceeași sensibilitate usoară (*Hristos în casa Martei*, A. Grimmer, 1614, Bruxelles), Jan Brueghel de Catifea (Bruxelles, 1568 — Anvers, 1625), în numeroase tablouri pe lemn, pe aramă, și-a creat un gen care mai place încă. A fost crescut de bunica sa, Marie Bessemers, miniaturistă. Acesteia — ca și unora dintre peisajele tatălui său — le datorează finețea catifelată a tonurilor, poezia unor nuanțe deschise de albastru, trăsătura delicată a pensulei datorită cărora a fost supranumit „de Catifea". A lucrat în Italia, a fost înscris ca maestru la Anvers în 1597, a devenit pictor al arhiducilor Albert și Isabella în 1610, s-a bucurat de prietenia lui Rubens, naș al fiului său, Jan II, care a fost deschizătorul unei întregi serii de pictori de flori ce au făcut carieră în Italia. Brueghel de Catifea a pictat în colaborare cu Rubens *Fecioara printre flori* (Luvru, Bruxelles), un *Paradis terestru* (Haga). A fost un peisagist sensibil (*Drum*, Dresda; *Drumul spre tîrg*, 1603, Viena), un încîntător pictor de flori. Jerbele sale somptuoase strîng toate florile grădinilor în jurul unui crin sau al unei coroane imperiale (*Buchet mare*, 1,25

× 0,95, Haga, col. Turkow ; *Jerbă într-un ciubăr,* München). Ansamblul ordonat în mase se uşurează prin dispunerea celor mai delicate flori şi păstrează stilul descriptiv al lui Osias Beert atît de bine, încît fiecare floare — iasomia, violeta, ca şi ciclama, trandafirul sau garoafa — este pictată cu aceeaşi fidelitate a formei, a nuanţei şi a substanţei. Alte compoziţii mai sobre (*Ghirlande şi vase cu flori,* Oxford ; *Cupă cu flori şi bijuterii,* 1618, Bruxelles) realizează acorduri între flori şi obiecte preţioase. În sfîrşit, J. Brueghel încîntă prin fecunditatea imaginaţiei. Îi plac motivele alegorice în care aşază tot felul de animale, de flori, de fructe şi de scoici în peisaje plăcute. Cele mai reuşite opere ale sale : *Bătălia de la Issos* (1602, Luvru), *Grădina Edenului* (Londra, Budapesta) nu întrec măiestria seriei celor *Cinci simţuri* (1608, 0,65 × 1,09, Prado). O inventivitate plină de graţie prezintă de fiecare dată, printre obiectele dorinţei sale, o zeiţă cu amoraşi : este un prilej de a picta un cabinet de colecţionar, fructe, instrumente muzicale, bijuterii. *Mirosul,* cel mai bun dintre cele cinci tablouri, îi înfăţişează pe Flora şi pe Amor într-o grădină înflorită ca în rai. Mic maestru cu nuanţe încîntătoare, Brueghel de Catifea este un virtuos şi un poet.

Colaborînd cu Van Balen şi De Clerck la unele tablouri mitologice, pare să fi conferit ceva din graţia sa acestor pictori de portrete fără merite prea mari. Alături de el, H. van Balen (Anvers, 1575—1632), care a lucrat şi pentru J. de Momper vădeşte inventivitate (*Ospăţul zeilor,* Angers). Alături de el, De Clerck (Bruxelles, 1570—1630), care a lucrat pentru Curte din 1606, după ce fusese probabil elevul lui Van Winghem, uită că a fost în 1590 un manierist laborios, imitator al lui Aertsen şi al lui M. de Vos (*Retablul Sfintei Ana,* Bruxelles) şi găseşte prilejul unor interesante scene de gen în fabula şi iubirile zeilor

(*Nunta lui Thetis*, Bruxelles ; *Făurăria lui Vulcan*, Aix-la-Chappelle ; *Diana şi nimfele sale*, Karlsruhe). *Paradisul* (München), *Ispitirea lui Hristos* sînt plasate în peisaje de Van Alsloot, originar din Bruxelles, care refuză imaginarul.

Denis van Alsloot (către 1570—1628), pictor al arhiducilor, cu tablourile datate între 1608 şi 1620, n-a fost doar istoricul *Procesiunii din Ommegang*, în 1615, prin cele trei panouri (Londra, Prado) în care se pot observa corporaţiile, ordinele religioase, care împodobite trecînd prin faţa vechilor case din Bruxelles. A înfiinţat şcoala de peisaj de la Bruxelles luîndu-şi ca sursă de inspiraţie pădurea de la Soignes. A continuat stilul lui G. van Coninxloo a imitat compoziţiile din tapiserii, dar în cele din urmă a pictat ceea ce vedea şi simţea folosind plăcute armonii de brun, de alb, de roz şi de verde. Totul este exprimat conform unui simţ direct şi fremătător al naturii din Brabant, fie că evocă *Pădurea primăvara* (0,46 × 0,85, Bruxelles), *Abaţia din pădurea Cambre* (Nantes), *Groenendael sub zăpadă* (Mosigkau), *Sărbătoare la eleşteul din Oye* (1,20 × 3,22, Bruxelles) sau prospeţimea primăverii, soarele arzător al verii, zăpezile iernii, răsăritul soarelui, apusurile portocalii. Această poezie apare în peisajele de pădure ale lui Abraham Goevaerts (1589—1627), în peisajele pline de zăpadă ale lui Gisbert Lytens, maestru în 1617 (*Patinatori*, Nantes ; *Peisaj*, Valenciennes ; *Zăpadă*, Nancy), identificat cu „maestrul peisajelor de iarnă".

Pictorii de gen au lucrat şi în această perioadă pentru negustorii care exploatau succesul subiectelor breugeliene. Pieter II Brueghel, numit şi al Infernului (1564—1638), Pieter III (maestru în 1608), fiu şi nepot al lui Bruegel cel Bătrîn, au mărit numărul cópiilor sau ale variantelor *Chermeselor*, al *Anotimpurilor*, ale picturilor cu *Purtarea crucii*, ale *Turnului Babel*. Dar au contribuit şi la asigurarea succesu-

lui unui gust pentru fantastic în care se prelungește manierismul. Brueghel al Infernului și-a făcut o specialitate din viziunile cu incendiul (*Incendiul Troiei*, Besançon ; *Oraș în flăcări*, Madrid). Kerstiaen de Keuninck (Courtrai, 1560—1635), ca și compatriotul său Savery, pictează furtunile, dă înfățișări ciudate scenelor de pădure, exprimă în mod aspru contrastele de tonuri. Joost de Momper (1564—1635), pasionat de locuri sălbatice (*Trecătoare în munți*, Luvru), a pictat patru tablouri ciudate reprezentînd *Anotimpurile* (0,52 × 0,39, Paris) în care, continuînd efectele lui Pieter Huys, preschimbă formele geografice în monștri. Louis de Caulery, foarte apreciat în vremea lui, a pictat vederi de orașe și armonioase alegorii galante în chip manierist, *Omagiu Venerei*, *Inimi rănite de dragoste*. Pentru Sebastian Vrancx (1573—1647), pictor și poet din Anvers și profesorul lui Snayers, prezintă importanță pitorescul pieților sau al scenelor militare (*Atacul unui convoi*, Madrid).

La artiștii care fac pictură de gen sau istorică, și care adoptă — în această perioadă — formatul mare, se simte influența lui Caravaggio, exercitată — după cît se pare — prin intermediul tablourilor lui Manfredi. Mai puțin importantă în Flandra decît în Olanda, această influență i-a atins totuși pe cei din Anvers, care regăseau în ea un ecou al scenelor de gen ale lui Van Hemessen, Gérard Seghers (1591—1651), Théodore Rombouts (1597—1637), autor al lucrărilor *Brelan* (Anvers), *Ghicitoare* (1,27 × 1,50, Luvru), *Jucătorii de cărți* (Madrid). Pictează în tonuri întunecate sau deschise. Eclectismul pictorilor Carracci determină mai curînd stilul lui Abraham Janssens (1572—1632), elev al lui Snellinck, format în Italia, maestru în 1601 și care, pînă în 1614, a fost pictorul cel mai important din Anvers, îndeajuns de celebru pentru a concura la gloria tînărului Rubens. A pictat cu grijă și măsură,

atît tablouri de altar, cît şi alegorii şi portrete, într-un colorit limpede, sonor, în care persistă totuşi nuanţe manieriste, cu lumini uşor contrastante : *Răstignirea* (3,25 × 2,60, Valenciennes), *Alegoria destinului* (1600, Bruxelles), *Alegoria fluviului Escaut* (1609, Anvers) sînt opere străine esteticii baroce. În *Odihna Dianei* (Cassel), ca şi în tablourile de după 1620, se simte un uşor suflu rubensian.

PIETER PAUL RUBENS

Rubens (Siegen 1577 — Anvers 1640), mîndru de a fi lucrat mai multe mii de tablouri, a imprimat acestui secol pecetea numelui său. Pune încă multe probleme de cronologie şi de atribuire, fiindcă a semnat sau datat foarte puţine pînze. Gusturile au fost însă atît de variate, chiar în timpul vieţii sale, încît mulţi artişti au scăpat de influenţa sa. Cu toate acestea, el a insuflat picturii flamande un lirism eroic şi senzual care a schimbat-o pentru multă vreme.

Fiu al unui avocat exilat, întors la Anvers la 10 ani, a învăţat pictura după ce făcuse studii serioase. Cei trei profesori ai săi, care manifestau încă o profundă admiraţie pentru umanismul secolului al XVI-lea, au fost peisagistul Tobie Verhaecht (1561—1631), pictorii de subiecte istorice şi de portrete Adam van Noort (1562—1641), şi Otto van Veen numit Venius (1556—1629), şi poate că el însuşi a început cu portretul (*Tînăr pictor*, către 1598, Philadelphia). Maestru în 1598, Rubens a fost în Italia din 1600 pînă în 1608 în serviciul ducelui de Mantova ; a văzut Genova, Roma, Madridul, a cunoscut operele lui Mantegna, Michelangelo, Caravaggio ; a înţeles ceea ce asimilaseră profesorii săi, le-a descoperit originalitatea, dar l-au pasionat mai ales pictorii unei arte decorative şi teatrale de format mare, cei din familia Carracci, Veronese, Tintoretto.

A pictat cîteva tablouri pentru bisericile din Roma, portrete pentru familiile Spinola și Gonzaga. Avea de pe atunci, alături de niște înclinări remarcabile, calitatea de a lucra repede. La întoarcere, încearcă să instaureze la Anvers emfaza italiană. Patronat de primarul Rockox, de colecționarul Van der Geest, pictor oficial al Curții, prieten al umaniștilor, se căsătorește în 1609 cu Isabelle Brandt, este celebru. Are trei copii : Claire, Albert, Nicolas, care se nasc între 1611 și 1618. Cumpără în 1611 casa pe care timp de șapte ani o va modifica după planurile sale în cel mai somptuos stil italian, își aranjează în ea colecția, trăiește în fast. Compune însă după gusturile dominante. Dacă în cele două mari pînze ale catedralei, *Înălțarea crucii* (1610), *Coborîrea de pe cruce* (1612), primele sale capodopere, își dovedește impetuozitatea barocă, în *Sfîntul Toma necredinciosul* (Anvers), *Adorația magilor* (Bruxelles), *Portretul lui Rubens și al Isabellei* (München) sau al lui *Hristos în iesle* (Anvers) revine la stilul cumpătat al lui Janssens. Flatează gustul amatorilor imitînd stilul fin al lui Breughel de Catifea cu care colaborează, pictează peisaje la modă : *Vara* (Windsor), scene de gen, ecou ol lui Aertsen și Bruegel, *Fermă la Laeken* (Buckingham Palace), portrete cuminți pentru casa Plantin.

Dar, începînd din 1618, dă adevărata măsură a geniului său de mare amploare. *Răpirea fiicelor lui Leucip* (2,22 × 2,09, München), o compoziție mult gîndită, vădește de pe atunci beția carnală, gustul pentru tonuri minunate, bucuria de a picta atleți, nuduri, femei, cai dresați, într-o acțiune viguroasă pe un cer vast. Dar participînd la programul Contrareformei pentru bisericile iezuite din Anvers și din Malines, Rubens pictează — ca un adept convins al barocului — imagini pline de emfază. Obiectul picturii este de acum încolo
 fervoarea, lupta, expresia dezlănțuită a forțe-

lor vitale și a pasiunilor ; misticismul însuși este neliniștit. *Judecata de apoi* (München), *Minunile Sfîntului Ignațiu* (Genova), *Minunile Sfîntului Francisc-Xavier, Împărtășania Sfîntului Francisc din Assisi* (4,20 × 2,25, Anvers), *Lovitura de lance* (Anvers) în care inspirația, adesea după Carracci, se exprimă în trăsături de o îndrăzneală flamandă, suscită compoziții pictate în trăsături largi de pensulă și determinate de tumultuoase linii de forță. Splendoare, dinamism, grandoare eroică, abundență carnală, acțiune intensă, aceste caractere explică, de asemenea, între 1618 și 1625, pînzele de inspirație istorică : *Funeraliile lui Decius Mus* (Vaduz), scenele mitologice, *Vînătoarea Atalantei* (Madrid), *Beția lui Silen* (Berlin), *Lupta amazoanelor* (1619, München) pictată într-o strălucire de tonuri sangvine, sidefii și blonde, *Vînătorile* de fiare (Dresda, Leningrad, München, Madrid, Rennes), în care ferocitatea se exprimă prin ecleraj, prin intensitatea tonurilor, prin mișcările vertiginoase. Lirismul și epopeea se asociază. În jurul anului 1625 o liniștire marchează *Adorația magilor* (4,46 × × 3,36, Anvers, *Fecioara cu îngeri* (Luvru), peisajele *Întoarcere de la cîmp* (Florența), *Adăpătoarea* (Londra) și devine clasicism în cele douăzeci și una de pînze ale *Istoriei Mariei de Medicis* (1622—1625, Luvru). Rubens își dovedise calitățile de decorator în 1620 pe tavanul bisericii Saint-Charles-Barromée, le folosește între 1622 și 1627 ca să compună cartoane de tapiserie pentru Curtea Franței, pentru călugărițele din Ordinul Carmelitelor de la Madrid. *Istoria lui Constantin, Triumful Euharistiei* îl inspiră cu toate acestea mai puțin decît acest ansamblu destinat Luxembourgului. Elocința animă capodopera picturii decorative din secolul al XVII-lea, un echivalent al Galeriei *Iubirilor zeilor* ale pictorilor Carracci de la palatul Farnesse. Intensitatea roșului aprins, a lacului carmin, a albastrului

regal, a aurului este pusă în valoare de nuanţele delicate de verde, de griurile sidefii. Pentru preamărirea *Reginei florilor de crin*, Rubens pare a fi împrumutat metaforele şi cadenţele de la Malherbe. Retorica devine ficţiune scenică, episoadele istoriei, înveşmîntate în legendă se amplifică devenind evocări ale etapelor întregului destin uman. *Debarcarea* (3,95 × 2,95) este pagina lirică a acestuia ; *Încoronarea* (4×8) pagina glorioasă. După moartea Isabellei în 1626, fără a înceta să picteze, Rubens îndeplineşte misiuni diplomatice în străinătate, este făcut cavaler de către regele Angliei, secretar al Consiliului privat, de către regele Spaniei, trăieşte ca un mare senior, ca un înţelept umanist. La 53 de ani, în 1630, se căsătoreşte cu Hélène Fourment în vîrstă de 17 ani. Este — după spusele arhiducelui — „cea mai frumoasă dintre toate femeile din Anvers" şi Rubens îi multiplică imaginea. Arta sa, mai puţin tumultuoasă dar mai senzuală, devine un cîntec al bucuriei de a trăi, un lirism al culorii. Îl ia ca model mai ales pe Tiţian, dar inspiraţia genială a lui Rubens dă opere fără seamăn. Paleta este de acum înainte foarte deschisă. Lacul carmin, vermillon, cadmiu galben, albul, un verde proaspăt, un negru strălucitor, folosite pure sau în demitente, sînt pătrunse de soare. Tuşa combină glasiurile şi frotiuri, cu împăstări şi umbra devine, şi ea, culoare. Fabula, peisajul, portretul, pictura de gen se contopesc adesea în aceeaşi compoziţie. Inspiraţia domină calculul, desenul cu pensula are mai multă vioiciune şi omul pătrunde mai mult în opera sa. Cele mai mari calităţi apar în schiţele din 1636 pe tema *Metamorfozelor* lui Ovidiu făcute pentru Torre de la Parada, pavilion de vînătoare al lui Filip al IV-lea (Bruxelles, Bayonne, Londra) unde au fost pictate mai mult de o sută de tablouri de către discipolii lui Rubens.
135 Aceste calităţi sînt în plină strălucire în ta-

blourile pe care Rubens le consacră fără încetare Hélènei. Ea îi servește drept model pentru subiectele religioase : *Căsătoria Sfintei Ecaterina* (Berlin, col.), *Sfînta familie* (Madrid), pentru scenele mitologice : *Judecata lui Paris* (Londra), *Cele trei grații* (2,20 × 1,80, Madrid), pentru *Grădinile dragostei* (Madrid), primă imagine de sărbătoare galantă. De cele mai multe ori, Rubens o pictează singură, dar în cele mai diverse costume, sau cu copiii ei Claire, François, Isabelle sau Pieter-Paul. O mai înfățișează și plimbîndu-se în casa lor de la țară din Steen, la Elewyt, pe care a cumpărat-o în 1635 și care îi inspiră cele mai frumoase poeme de lumină : *Apus de soare, Steen toamna* (1,34 × 2,36, Londra). Dintre atîtea imagini seducătoare, ca *Hélène în veșminte de curte* (Paris), *Hélène în veșminte de nuntă* (München), *Mica haină de blană* (Viena) se detașează, poetică și realistă, schița mai emoționantă decît un portret desăvîrșit, *Hélène cu cei doi copii ai ei* (1,13 × 0,82, Luvru). În sfîrșit, verva lui Rubens se desfășoară într-o redeșteptare a inspirației baroce, între 1638—1640, în teme dionisiace. El pictează atunci *Nimfele și satirii*, *Dansul țărănesc* (Madrid) și *Chermesa* (Luvru). O întoarcere la subiectele și la spiritul lui Bruegel, dar într-o pictură mai liberă și mai spontană, o imagine exuberantă a unei dezlănțuiri de forțe ale vieții, încheie astfel opera imensă a unui artist care și-a închinat arta slăvirii bucuriei.

## EXTINDEREA BAROCULUI RUBENSIAN

Numeroși pictori au gravitat în jurul lui Rubens. Unii sînt adevărați imitatori, alții i-au transpus stilul în genuri pe care el le folosise puțin ; în sfîrșit, adevărații săi discipoli își creează universul lor propriu și plin de geniu.

În mulțimea de urmași, trei pictori au avut oarecare merit : Erasmus Quellin (1609—1678), autor al unei *Căsătorii a Sfintei Ecaterina*

(Bruges, Notre-Dame), *Théodore van Thulden* (1606—1690), pictor-gravor al cărui *Martiriu al Sfîntului Adrian* (Gand, Saint-Michel), portretul arhiducilor *Albert și Isabella* (Rouen), *Triumful Galateei* (Berlin), cu o invenție fericită, dar de un colorit tern, îi evidențiază clar resursele și limitele și, Jasper de Crayer (Anvers, 1582—Gand, 1669), cel mai fecund, ale cărui opere se văd la Alost, la Bruges, la Termonde, la Tongres, la Anvers și la Bruxelles. *Pregătirea Fecioarei* (Nantes), *Mătăniile* (Bruxelles) sînt pictate cu dezinvoltură în tonuri plăcute. Dar e destul să vezi alături *Fecioara preamărită de sfinți* și *Sfîntul Roch* de Rubens la Alost, pentru a măsura distanța dintre talent și geniu.

Peisagiștii baroci, Jean Wildens (1586—1653), Lucas van Uden (1595—1672), unul mai mult decorativ (*Peisaj*, Berlin), celălalt mai viguros și mai original în tonurile folosite, își datorează reputația mai ales fondurilor schițate pentru anumite tablouri ale lui Rubens. Jordaens, Schut sau Snyders. A. Keirinckx (1600—1652), care a sfîrșit prin a urma în Olanda stilul lui Ruisdael, pictase mai întîi la Anvers, în jurul lui 1630, într-o manieră rubensiană (*Margine de pădure*, Rotterdam).

Wildens (*Vînătoare de mistreți*, Rennes), Keirinckx (*Vînătoare de cerbi*, Anvers) fac parte dintr-un grup de artiști care, inspirîndu-se din Rubens, au pictat scene de vînătoare cu câini pentru arhiduci și pentru regele Spaniei, mari vînători. Peisajul, pictura de gen, pictura animalieră se îmbină în efecte decorative prielnice impetuozității baroce. Tablourile cele mai interesante sînt datorate lui Snyders (*Vînătoare de antilope*, 2,20 × 4,20, Bruxelles), lui Fyt (*Vînătoare de mistreți*, Bruxelles), și mai ales lui Paul de Vos (1596—1678). Frate al portretistului C. de Vos, a pictat pe aceste teme părțile de deasupra ale ușilor pentru
137 Torre de La Parada. În *Vînătoare de mistreți*

(Valenciennes), *Vînătoare de urși* (Caen), *Moartea căprioarei* (Luvru) și mai ales *Vînătoare de cerbi* (2,17 × 3,47, Bruxelles), compoziția, linia, coloritul exprimă în mod expresiv frenezia animalelor. Furia cîinilor se opune eforturilor disperate ale vînatului hăituit, pateticul se alătură agrementului decorativ.

Natura moartă pură nu este întotdeauna barocă în această primă parte a secolului, nici chiar la colaboratorii lui Rubens. Van Bochoudt pictează tablouri în *trompe-l'oeil*, ca un manierist. Jan van Kessel, asemeni lui Brueghel de Catifea, pictează insecte și fluturi ca un miniaturist. Daniel Seghers (1590—1661), renumit în întreaga Europă pentru delicatele sale ghirlande de flori înconjurînd Madone, Sfinți, portrete pictate de Rubens, Schut sau Quellin, prelungește stilul precis al Clarei Peeters, așa cum fac și emulii săi, pictori buni de vase cu flori, Van Thielen, Gillemans, Van Son. Dar în pictura *Vanități* (Rennes, Ixelles, Augsburg) de C. Gysebrechts, maestru la Anvers în 1659, barocul reapare. El se impusese între 1620 și 1650 la pictorii de naturi moarte senzuale și lirice : ei îngrămădesc vînatul la rădăcina unui copac sub paza unui cîine, adună merindele pe tejgheaua unui vînzător, pe bănci, adaugă o pisică, un cîine, o maimuță, un papagal. Reiau tradiția lui Aertsen și a lui Bueckelaer, dar o împing spre fast și efect monumental. Frans Snyders (1579—1657), un bogat colecționar de opere de artă, prieten și colaborator al lui Rubens, dispersează compoziția în lățime după niște oblice opuse, repartizează obiectele în jurul unui motiv mare, lebădă sau căprioară, tonurile împestrițate în jurul unei mari pete albe sau al unui vermillon strălucitor, inundă totul în lumină și pictează cu succes *Taraba pescarului* (Bruxelles), *Vînzătoarea de legume* (Leningrad), *Vînat, homar și fructe* (Bruxelles) sau *Dulăpior pentru alimente* (1,70 × 2,90, Bruxelles), *Negustor de*

*vînat* (1,77 × 2,74, Oslo). Jan Fyt (1611—1661), elevul său, subordonează aspectul decorativ efectului plastic. Tonurile sale preferate, lacul carmin, albastrul închis sînt așezate într-o materie grasă și densă, sub eclerajuri voalate. Compoziția restrînsă, un sentiment mai intim al artei fac din el un pictor superior lui Snyders și a cărui măiestrie este evidentă în *Șareta cu cîini* (Bruxelles), *Cîinele sfișiind vînatul* (Luvru), *Păunul mort* (Rotterdam). Forța acestor maeștri se pierde în compozițiile lui Frans Ykens (1601—1692), ale lui Adriaen van Utrecht (1599—1653), ale lui Gabron, Boel, Gysels și a unei întregi serii de imitatori ai lui Fyt, a căror activitate se prelungește pînă la sfîrșitul secolului.

JORDAENS

Trei împrejurări au determinat stilul lui Jacob Jordaens, născut la Anvers în 1593. Van Noort, maestrul său în 1607, devenit socrul său, din 1616, l-a format în meseria de pictor în tempera, adică de creator de pînze ce imită tapiseria și, în această calitate, Jordaens a fost înscris în ghildă în 1615. El l-a determinat să studieze arta lui Van Hemessen și Aertsen. I-a orientat gustul spre caravaggism. Aceste lecții nu trebuiau să ducă elevul în nici un caz către arta barocă și Jordaens este adesea foarte departe de ea. Deși nu a fost elevul lui Rubens, a fost atît de puternic influențat de acesta în jurul anului 1625, încît paleta și tușa i s-au modificat, iar impetuozitatea senzuală și elanul vital s-au descătușat. A dus o existență burgheză. Ajuns decan al ghildei în 1639, a primit în același an comanda a douăzeci și două de pînze cu subiect religios pentru Curtea Angliei și și-a construit o casă pe care și-a decorat-o singur. A trecut la calvinism în 1645. De atunci, casa i-a fost deschisă protestanților ; avea relații strînse cu olandezii, a lucrat pentru Casa de Orania, pentru Curtea Suediei și atunci cînd

a murit a trebuit să fie îngropat pe frontieră, în biserica din Putte. A pictat pînă la sfîrșitul vieții pînze mari în viguroase acorduri de albastru aprins, verde intens și vermillon-uri, într-o pastă generoasă sau în armonii deschise și palide de pastă subțire, așezate rapid sau, în sfîrșit, într-o neplăcută tonalitate roșcată ; cea mai interesantă parte a operei sale este anterioară anului 1655. Mare decorator, a lucrat din 1635 pînă în 1655 pentru atelierele de tapiserie din Bruxelles, pentru Curți, a pictat opere remarcabile : *Triumful lui Frederik-Henri* (1652, 8,50 × 8,20, salle d'Orange, Casa du Bois, Haga ; schițe la Anvers, Bruxelles, Varșovia). Înconjurat de Virtuți, nimfe, amorași și condus de Mercur și Minerva, prințul încoronat de Victorie înaintează într-un car tras de lei și de cai albi. Barocul se manifestă aici într-o retorică pompoasă, dar și într-un elan intens de culoare. Jordaens a pictat tablouri ample pentru biserici și mănăstiri : *Hristos în casa Martei* (Tournai, Saint-Piat), *Martiriul Sfintei Apolline* (Anvers, biserica augustinilor), *Calvarul* (Amsterdam, iezuiți). În alte tablouri (*Evangheliștii*, către 1620, Luvru ; *Tributul Sfîntului Petru*, către 1625, Copenhaga ; *Minunea Sfîntului Martin*, 4,32 × 2,69, Bruxelles ; *Hristos alungînd pe negustori*, către 1650, Luvru), stilul baroc capătă un accent popular, reminiscențele rubensiene nuanțează scenele de gen.

Arta lui Jordaens ar fi așadar mai săracă dacă s-ar crede că el reprezintă doar imaginea chefurilor și a suculentei senzualități flamande. La începuturile sale, între 1610 și 1616, Jordaens căutase îndeosebi expresia prin culoare, în capetele sale de *Apostoli* măiestrit lucrate în pastă (0,43 × 0,31, Douai, Aix-en-Provence, Bruxelles). Fusese un portretist bun cu un stil sobru și precis. *Familia Van Noort* (1616, Cassel), *Familia Jordaens în grădină* (Prado) dovedesc acest lucru. Opera aceasta între portret și

tablou decorativ, este compusă cu abilitate, cu măsură, şi este pictată după o tehnică foarte sigură : vermillonul are aici, printre tonuri mai voalate, o rezonanţă plină de îndrăzneală. Atunci cînd Jordaens pictează sistematic imaginile vieţii flamande care i-au adus succesul, scopul său era tot pictura şi, împreună cu aceasta, intenţia morală. A opune pe cei graşi celor slabi, pe cei tineri celor bătrîni, pe cei trişti celor veseli, a înmulţi acel *contrapposto* în maniera lui Van Hemessen, a stabili contraste îndrăzneţe de tonuri şi de ecleraj, acestea sînt posibilităţile pe care le oferă cele trei subiecte reluate fără încetare : *Satirul şi ţăranul,* inspirat după o fabulă de Esop (1618, München, către 1620, Cassel, 1635, 1,88 × × 1,68, Bruxelles) ; *Concertul de familie* (1638, 1,20 × 1,92, Anvers ; către 1640, 1,68 × 2,05, Dresda ; către 1658, 1,63 × 2,35, Berlin), un motiv domestic pe tema unui proverb „Cum cîntă bătrînii, aşa se văicăresc tinerii" şi *Regele bea* (Leningrad, Luvru, Brunswick, 2,39 × 3,22, München, Bruxelles ; 2,42 × 3,00, Viena), dar sînt în acelaşi timp un prilej de ridiculizare a prostiei omeneşti. Primele exemplare sînt încă aproape de Van Hemessen sau de Caravaggio. Curînd se va simţi influenţa lui Rubens şi barocul atrage după sine diversitatea punctelor de vedere, contrastele puternice de tonuri, trivialitatea, lipsa de măsură. Jordaens este mai inspirat atunci cînd îi glorifică pe Ceres şi pe Bachus şi celebrează miturile ce au hrănit Grecia : *Educaţia lui Jupiter* (Luvru), *Ofrandă lui Ceres* (Madrid), *Cortegiul lui Bachus* (Cassel), cele şase tablouri (din 1617 pînă în 1650) consacrate mitului Cybelei, şi dintre care cel mai bun se află la Bruxelles, permit aprecierea unui colorit luminos şi uşor, măreţia şi originalitatea pictorului. *Rodnicia pămîntului* (către 1630, Bruxelles), capodopera pictorului, este un imn
141 dionisiac. Nimfe şi fauni înconjoară zeiţa şi

fiecare personaj este preocupat de un ciorchine de strugure. Opera reunește trei aspecte valoroase ale picturii baroce flamande : nuduri de femei modelate în lumină, stofe somptuoase, o natură moartă suculentă. Dar în ansamblul ei, sugerează că geniul lui Jordaens înseamnă exuberanță supusă ordinei, forță plină de seninătate, realism pătruns de spiritualitate.

VAN DYCK

Vervei populare a lui Jordaens i se opune distincția aristocratică a lui Anthonis van Dyck, născut în 1599, fiu al unui negustor din Anvers. Dar această distincție este dobîndită, deoarece, ca elev al lui Van Balen în 1609, lucrînd uneori cu Jordaens și manifestînd ca și el o curiozitate pentru Caravaggio, a pictat mai întîi capete de *Apostoli*, precum Jordaens și, în stilul acestuia, un *Silen beat* (Bruxelles) de o puternică truculență. Maestru în 1618, l-a frecventat timp de trei ani pe Rubens și i-a imitat stilul în *Sfîntul Martin* din biserica din Saventhem, asimilînd atît de bine maniera lui Rubens, încît i se atribuie lui Van Dyck lucrări altădată atribuite maestrului său. Totuși, începînd din 1620, cunoașterea pînzelor venețiene la Londra a început să-l elibereze de acesta. A rămas totuși baroc, într-un stil, e drept, lipsit de vigoare, delicat în tablourile sale romanești (*Amaryllis și Mirtilos*, Göteborg ; *Rinaldo și Armida*, 1,33 × 1,10, Luvru) și în pînzele pictate din 1627 pînă în 1632 pentru bisericile din Anvers, din Courtrai, din Malines. A simțit farmecul lui Rafael, al lui Albani, al lui Guido Reni, este teatral și mistic atunci cînd pictează extazul Magdalenei, durerile Fecioarei, dar devoțiunea transpare în priviri (*Fecioara cu donatori*, Luvru ; *Hristos mort pe genunchii Fecioarei*, Anvers ; *Fecioară și Prunc*, Baltimore).

Faima sa se trage totuși din portretele pe care le-a pictat. A stat în Italia din 1622 pînă

în 1627, a fost oaspetele cardinalului Bentivoglio la Roma, al familiilor patriciene din Genova — Spinola, Durazzo, Brignole-Sale — și pentru ele, după modelul portretelor genoveze de Rubens, a creat lucrări ample și a reînnoit stilul italian. Sînt seniori pe cai care lovesc de nerăbdare pămîntul cu copitele, doamne zîmbitoare, stînd drept în rochie neagră sau mantie aurită, așezate în profil, îngîndurate și ținînd fiul de mînă sau ascultîndu-și fiica cîntînd la clavecin. Ele par cu atît mai mari, cu cît pictorul le privește de jos. Compoziția monumentală, sobrietatea și finețea coloritului, expresia privirilor și încă de pe acum eleganța mîinilor lungi și suple conferă frumusețea portretelor lui : *Paola Adorno și fiul ei* (Washington), *Tommaso de Carignano* (Torino), *Marchiza Balbi* (Washington), *Marchiza Spinola* (Berlin), *Doamnă genoveză* (Bruxelles), *Anton Brignole-Sale călare* (2,50 × 1,85, Genova). Portretul *Cardinalului Bentivoglio* (Florența), cu privirea pătrunzătoare, propune o viguroasă simfonie de roșuri. Reîntors la Anvers, Van Dyck reia vechea formulă flamandă a portretului-bust, își ajută astfel compatrioții să se elibereze de fastul baroc al lui Rubens și găsește un stil mai amical (*Gaspar de Crayer*, München ; *Contele de Bergues*, Madrid ; *Jan de Waele și soția sa*, München) sau mai spiritual (*Maria Luiza de Thurn-und-Taxis*, Vaduz). El desenează și pune să se graveze o *Iconografie*, ce pune o suită de o sută de portrete imaginare de oameni iluștri.

Se stabilește în Anglia în 1632. Devine „principalul pictor obișnuit al Curții", este făcut cavaler și cel care se numea la Genova „il pittore cavalieresco" devine Sir Anthony, pictează portrete ale familiei regale și ale aristocrației și întemeiază școala engleză. Atunci, supraîncărcat de comenzi, atras de viața de lux de la Black Friars sau în casa sa de la
143 țară din Eltham, schițează în grabă pînze de

calitate inegală, vrea să placă, se repetă. Dar printre cele trei sute de portrete din această perioadă, există opere incomparabile. Paleta este mai deschisă, pasta mai uşoară, tonurile sînt mai rafinate ; lumini argintate ies din umbre calde. Privirile, mîinile constituie partea esenţială, dar Van Dyck ştie să redea cu tot atîta virtuozitate şi albul satenului, albastrul taftalei, roşul catifelei. Portretul lui *Mary Ruthven în rochie albastră* (Madrid), cel al lui *Digby şi Russel* (col. Spencer), al lui *George şi Francis Villiers* (Londra), cel al lui *Thomas Killigrew şi Thomas Carew* (col. reginei), cel al *Lordului Wharton* (Leningrad) sînt, împreună cu marea lucrare *Carol I, Henriette şi copiii lor* (3,80 × 2,80, col. reginei) şi *Regele Carol I* (Luvru), cele mai frumoase dintre acele opere care fixează un tip de umanitate cu eleganţa sa mîndră, nonşalanţa ei senzuală şi plictisul rafinat. Van Dyck s-a asimilat acestei societăţi şi *Portret cu floarea-soarelui* (Londra, col. ducelui de Westminster) înfăţişează un pictor mîndru de opera sa dar cuprins de melancolie. S-a căsătoria cu Mary Ruthven în 1640, a murit în 1641 şi a fost înmormîntat în catedrala Saint-Paul. Deschisese calea lui Reynolds.

## SFÎRŞITUL SECOLULUI

În a doua jumătate a secolului, stilul flamand îşi pierde grandilocvenţa, devine mai intim sub influenţa bolognezilor, a francezilor şi olandezilor. Nu devine mai grandios, dar anumite opere au farmec. În vremea lui Rubens, portretiştii Franchoys (1606—1654) şi mai ales Cornelis de Vos (1584—1651) evitaseră estetica barocă. De Vos picta portrete delicate de copii (Anvers, Mayer van den Bergh), grupuri interesante de familie (Bruxelles, Leningrad). Cei mai tineri şi-au schimbat calea cu îndrăzneală. V. Boucquet (1619—1677) a pictat veridic, în

culori bogate, soldaţii garnizoanei spaniole din Furnes (*Port-drapel*, Luvru). Alţii au urmat gustul olandez, Hieronymus Janssens din Anvers (1624—1693), Pieter Meert din Bruxelles (1619—1669) şi mai ales Gonzales Coques din Anvers (1614—1684), „micul Van Dyck", apreciind fineţea, ştiind să asocieze figurile cu decorul (*Vizită la castel*, col. din Beaufort; *Grup de familie*, Londra).

În subiectele istorice, pictorii Carracci, Guercino, Dominichino şi întotdeauna Caravaggio sugerează tonuri mai surde, compoziţii strînse şi desenate ferm. Influenţa lor este puternică asupra pictorilor din Anvers. P. van Lint (1609—1690), Jan Cossiers (1600—1671), care — după ce lucrase cu Rubens — a pictat *Fumători*, *Jucători de cărţi* (Luvru, München) şi a compus în 1655 pentru acea mănăstirea de călugăriţe numită Béguinage din Malines nişte tablouri mari reprezentînd *Viaţa Sfintei Tereza* şi *Patimile*, asupra lui Théodore van Loon din Bruxelles (1581—1667), autor al *Închinării magilor* de la mănăstirea de călugăriţe numită Béguinage din Bruxelles şi asupra lui J. van Oost cel Bătrîn din Bruges (1601—1671), un decorator fecund al bisericilor din oraş (*Prezentarea la templu*, Saint-Jacques, 1655) şi bun portretist (*Tînăr*, Nantes).

La Liège, pictorii nu imită doar pe cei din Bologna, ci se îndreaptă spre clasicismul lui Poussin. Fondatorul acestei şcoli în care stăruie amintirea lui Lambert Lombard a fost Gérard Douffet (1594—1661) care l-a cunoscut pe Claude Lorrain şi s-a ferit mult mai mult decît F. Walschartz (1595—1675) de influenţa lui Rubens. La început influenţat de Caravaggio, Douffet a pictat portrete în genul lui Philippe de Champaigne şi tablouri religioase exprimînd un sentiment clasic (*Sfînta Familie*, Liège). Jan Carlier (1638—1675), care şi-a sfîrşit viaţa la Paris ca pictor al regelui, are fermitate, uneori stil (*Autoportret*, Liège). Ber-

thollet Flémalle (1614—1675) a plecat în Italia în 1638, a lucrat la Liège după 1647, a venit în Franța, unde a intrat în 1670 la Academie, a mers mai clar pe urmele lui Poussin (*Adorația păstorilor*, Caen ; *Eliodor alungat din templu*, Bruxelles ; *Convertirea Sfîntului Pavel*, Liège, Saint-Paul ; *Ciuma filistinilor*, Liège). L-a format pe Gérard de Lairesse (1640—1711). Deși un pictor mediocru (*Calomnia lui Apelles*, Liège), acesta din urmă a fost un decorator foarte apreciat în Olanda, unde a fost exilat, a realizat în 1684 ornamentele palatului din Haga, ale castelului Stoestduyck și s-a distins ca un fericit rival al lui Rembrandt. Meritul acestei școli constă în unitatea sa, în independența față de baroc.

Pictorii de gen și peisagiștii elaborează în afara stilului dominant opere de calitate. Adriaen Brouwer, născut la Audenarde în 1605, fiu al unui decorator tapiser, a părăsit la 16 ani casa părintească, a trecut poate prin atelierul lui Brueghel al Infernului la Anvers, a mers în Olanda în 1625, a lucrat pentru Frans Hals în 1626, s-a întors la Anvers în 1631. A fost închis în 1633, fără îndoială din pricina sentimentelor sale proolandeze. L-a cunoscut atunci pe brutarul Joos van Craesbeeck (1608—1660) care i-a devenit elev. Brouwer a murit la Anvers în 1638. Acest pictor de gen, pe care Rubens îl aprecia, sensibil la frumusețile peisajului, se lasă ispitit de formele triviale ale vieții. A reluat, mai întîi în format mic, conform tradiției lui Bruegel, scenele pline de truculență, personajele grosolane sau caricaturale, folosind tonurile locale, coloritul împestrițat (*Școala din sat*, Berlin ; *Încăierarea*, München). Sub influența lui Hals, caută efecte de atmosferă, își îmbogățește paleta, pictează cu strălucire și spirit (*Fumător*, Luvru). Apoi, la Anvers, motivele sale capătă patetism, tehnica devine mai nuanțată. Pictează beți, taverne întunecate, surprinde tragismul acestor vulga-

rităţi. Dar armonia tonurilor, efectele de lumină sînt de cea mai bună calitate. Galbenul, ocrul, sepia, vermillonul, albul capătă viociune şi prospeţime alături de tonurile de gri-bej, de gri-verde şi de gri-roz. Acestea sînt calităţile tablourilor mici, ca *Oameni bînd la masă* (0,25 × 0,21, Bruxelles), *Oameni fumînd la han* (München), *Jucători de cărţi* (Anvers), *Oameni bînd în hambar* (Rennes), *Local de fumat* (Luvru). Cîteva peisaje pictate după 1633 (*Dune sub clar de lună*, Berlin ; *Înserare pe cîmp*, Luvru ; *Apus de soare*, col. ducelui de Westminster), pictate în brun, galben, roşu intens, nuanţate cu puţin negru, cu alb sau verde-argintiu, exprimă un sentiment foarte nou al naturii, prefigurînd sentimentul romantic.

Opera lui Teniers, mai puţin originală, este supusă modei gustului Curţii, exigenţelor comerţului. Tatăl pictorului David I era negustător de tablouri. David II, născut în 1610 la Anvers, pictor, umanist, violonist virtuos, maestru în 1632, s-a căsătorit în 1637 cu fata lui Brueghel de Catifea, a fost pictor al arhiducelui Leopold Wilhelm în 1647. Văduv şi instalat la Bruxelles, s-a recăsătorit cu fata secretarului Consiliului de Brabant, a înfiinţat Academia de Belle-Arte din Anvers, a avut un succes considerabil, a pictat aproape 2 000 de pînze şi a murit în 1690.

Fiind un abil om de curte, putea să născocească opere plăcute, dar convenţionale, lucrări pentru teatru inspirate din viaţa ţărănimii, şi a făcut-o adesea, fie că a imitat, înainte de 1633, cu mai puţină asprime, satanismul lui Bles, lui Mandijn şi al lui J. de Momper sau, mai tîrziu mondenităţile lui Coques, scenele plăcute ale lui F. Francken, fie că a vrut — după 1635 — să rivalizeze cu Brouwer. Dar, începînd din 1640, foarte sigur pe meşteşug, cu o mînă uşoară, cu o materie fluidă, cu bucurie, cu tonuri limpezi, mîngîiate de soare, compune scene care sînt departe de acele „pocitanii“ de care rîdea Ludovic al XIV-lea, *Chermesa*

(1652, Bruxelles), *Bărbatul cu pălărie albă* (Montpellier), *Medicul de țară* (Bruxelles), *Fiul risipitor* (Luvru), *Surpriza* (Londra), *Întîmplare fericită* (Haga). El ne oferă chiar și plăcerea neașteptată a unei pure compoziții picturale : *Cărți și glob ceresc* (Bruxelles), o armonie subtilă de griuri și brunuri.

La imitatorii săi, David Ryckaert (1612—1661), Erasme de Bie (1629—1675), G. van Tilborch (1625—1678), Simon de Vos (1603—1676), Willem van Herp (1614—1677) sau M. van Helmont (1623—1679), care au uneori revelații inspirate, aceste calități ale unui artist capabil să exprime poezia unui sat sau a unei mese la han se pierd încetul cu încetul într-o cuminţenie burgheză. Teniers a avut un alt merit : a fost un pictor interesant de *Cabinete de amatori*. Genul se născuse între 1620 și 1640, ca specialitate a unei vechi familii din Anvers, Francken. Pe lemn sau pe aramă, în stilul lui Brueghel de Catifea, Hieronymus II Francken (1578—1623) pictase în 1621 *Magazinul negustorului Snellinck* (Bruxelles), Frans II Francken (1581—1642), *Cabinet de amator cu* scriban *de abanos* (Brentford, coll.), *Arhiducii Albert și Isabella în galeria lor* (Baltimore). Cornelis de Baellieur, rudă cu negustorul Musson (*Cabinet de amator*, Luvru), Jan Jordaens continuaseră opera. Willem van Haecht (maestru în 1626), conservator al colecțiilor lui Van der Geest, le reprezentase într-un tablou din 1628 (New York, col. Van den Berg) care reproduce un tablou pierdut de Van Eyck, *Femeie la baie*. Vedem adevărate colecții, cele ale lui Leerse, Rockox, Stevens, ale arhiducilor sau scene de gen în care pictorul așază împreună cu operele sale pe cele care îi plac ; tabloul o înfățișează atunci pe Campaspe pozînd lui Apelles, zeița Pictura pictînd un vas de flori și aceste documente prețioase asupra gusturilor artistice ale secolului sînt opere interesante, situate între pictura de interior, portret,

scena de gen, semnate de J. van Kessel, G. van Tilborch, Ryckaert. Teniers, care era conservatorul galeriei lui Leopold Wilhelm venit în Flandra cu mai mult de 500 de tablouri, a pictat această galerie de mai multe ori (1651, Bruxelles, Viena, Schleissheim, München...). O face într-o exprimare liberă, cu o tușă rapidă, hotărîtă și modernă și însuflețește personajele cu fantezie.

Sub influența Olandei, pictura de peisaj tinde începînd din 1650 să devină o pictură de atmosferă. Pictorii din familia Neefs (Pieter cel Bătrîn, 1578—1661, Pieter cel Tînăr, 1620—1675) execută interioare de biserici în maniera lui De Witte. De Vadder (1605—1655), Achtschelling (1626—1699), Francisque Millet (1642—1679) dau peisajelor lor, adesea decorative, valori sensibile și o armonie măsurată. Jacques d'Arthois din Bruxelles (1613—1688), elev al lui Wildens, maestru în 1634, pictor al pădurii Soignes, după Denis van Alsloot, colaborează mai întîi cu Snyders și J. de Craver, tinde prin gustul fastului spre măreția lui Poussin, dar apreciază și efectele de clarobscur ale lui Ruisdael *(Iaz*, Madrid ; *Peisaj de pădure*, Bruges ; *Peisaj de toamnă*, Bruges, mănăstirea Dunes ; *Margine de pădure*, Bruxelles). Coloritul este viguros, tușa rapidă diferențiază frunzișurile, dar compoziția este amplă și suplă. Jan Siberechts (Anvers, 1627—Londra, 1703), cel mai mare dintre acești artiști, reunește în peisajele sale idila și realul. Fiu al unui sculptor, format la Roma, la școala lui Berchem și Karel Dujardin, maestru în 1649, s-a instalat în Anglia în 1672. Mai sensibil la lumină decît la culoare, el se depărtează de barocul rubensian. Primele sale peisaje sînt în genul celor ale lui Berchem dar, fără să părăsească inspirația bucolică, a ajuns de timpuriu să se apropie mult de natură și s-a recunoscut urmaș al lui Aertsen și Bruegel. A exprimat poezia unui *Vad*, un loc deosebit în care lumina se filtrează

prin frunzișuri, se strecoară prin spărtura unei poteci sau a unui rîu, se reflectă în apă (*Vadul*, 1661, Anvers, Budapesta, Philadelphia). Acolo, o fată își mînă turma de vaci, o căruță trece rîul, o țărancă se scaldă (*Baie la picioare*, Anvers ; *Păstorițele adormite*, München ; *Efectele apei*, Viena ; *Toaleta țărăncii*, 1666, Leningrad ; *Fata cu vacile*, 1672, Budapesta). Așadar, Siberechts se interesează din ce în ce mai mult de prezența omenească, tinde spre scene de gen, studiază diferitele legături ale figurilor cu peisajul (*Ferma zarzavagiilor*, Bruxelles). Paleta sa austeră ce cuprinde verde-închis, negru, brun-închis, alb de cretă așezate într-o materie densă, cu contururi precise, se luminează cu un vermillon, albastru sau galben. Această artă viguroasă are măreție. În Anglia, ca să picteze scene de vînătoare sau peisaje (*Vedere din Longleat*, Londra, Bath ; *Plecare la vînătoare*, 1684, Bruxelles), și-a reînnoit efectele, a căutat unitatea de ton.

După Siberechts, elevi ai lui J. d'Arthois, Cornelis Huysmans (1648—1727) și fratele său Jan-Baptiste (1654—1716) compune peisaje romanești, cu migală și îngrijire, în care se poate presimți spiritul secolului al XVIII-lea.

### 4. ARTELE DECORATIVE

În artele decorative care se inspiră din pictură, influența gustului baroc a dominat. Datorită acestuia, arta gravurii se reînnoiește. Rubens, care își manifestă geniul în toate domeniile, nu pentru că ar fi lucrat el însuși arama, ci pentru necesitățile comerțului, a reluat de la maeștrii săi, pictorii Carracci, o tehnică a dăltiței care permite ca frumusețea picturală a tablourilor reproduse să se piardă cît mai puțin, a arătat-o numeroșilor săi gravori, a perfecționat-o. A găsit în alb și negru, în afară de obișnuitele efecte de lumină, un echivalent al culorii, printr-o folosire foarte variată a tăie-

turilor şi haşurilor din gravură. Sub conducerea lui au lucrat Corneille Galle cel Tînăr, unul dintre membrii acelei familii renumite de un secol şi Lucas Vorsterman (1595—1675), maestru în 1620, Pontius, artiştii din familia Bolswert. Ei au reprodus tablourile sale după grisailles-urile făcute mai întîi de Rubens, şi cele ale lui Van Dyck, Jordaens, Seghers. Apa tare i-a atras pe pictori, Van Dyck care a folosit-o primul în gravurile *Iconografiei* sale, Jan Fyt care a gravat *Vînători* şi *Cîini*, Boel, Louis de Vadder, Teniers. După 1650, Corneille Vischer a fost renumit, dar cel mai înzestrat, cel despre care se spune că-l „ascultă acul de gravat" şi care se distinge prin vigoare, a fost Gérard Edelinck (Anvers, 1640—Paris, 1707) care s-a expatriat, a rivalizat cu C. Nanteuil, a fost şeful atelierului de gravură al manufacturilor Gobelins şi gravorul tablourilor lui Lebrun.

Tapiseria mai oferea încă opere frumoase, dar îşi începe declinul, ca şi vitraliul — care, dealtfel, îşi pierde tehnica şi nu este bine reprezentat decît de cele patru vitralii ale *Vieţii Fecioarei* (1654—1683) după cartoane de Van Thulden (Saint-Michel din Bruxelles). Desigur, atelierele din Bruxelles au mai realizat tapiserii minunate. Au obţinut cartoanele celor mai mari pictori şi au preluat într-o manieră somptuoasă din creaţiile artei baroce. Rubens pictează cartoanele pentru *Istoria lui Decius Mus*, pentru *Istoria lui Constantin*, *Apoteoza Euharistei* (către 1627, Madrid). Jordaens compune *Povestea lui Ulisse*, *Istoria lui Alexandru* (către 1644), *Proverbe*, *Caii cei mari* sau *Manejul* (către 1652) şi în a doua jumătate a secolului, cînd se înmulţesc tapiseriile despre *Anotimpuri* după Van Hoecke sau Louis van Schoor, Teniers schiţează proiectele pentru o suită a *Ţăranilor*. Apar elemente noi interesante : pe margini, fructele şi florile fac loc scenelor legate de subiect ; goluri, curînd tapiserii cu *trompe l'œil*

se deschid și lasă să se vadă niște personaje. Rubens include astfel tapiseria în tapiserie. Dar tehnica slăbește. Pînzele baroce cer prea multă mișcare, prea multe nuanțe, se adaptează greu la posibilitățile țesătorilor. Concurența pînzelor pictate care costă mai puțin, a catifelelor, a pielei aurite de Malines pentru tapisatul pereților micșorează numărul comenzilor, și Parisul are manufactura sa numită de Gobelins. Atelierele se închid unul după altul și una din frumoasele serii de tapiserii din Bruxelles de la sfîrșitul secolului, executată în atelierul lui G. Peemans, după 1690, este o replică a unei opere de la Gobelins, țesută după Lebrun : *Istoria lui Alexandru* (Würtzburg).

O artă nouă, venită din Italia în secolul al XVI-lea, arta „dantelei de Flandra", care era foarte căutată pe toate pietele, cunoaște un asemenea avînt încît guvernele englez și francez îi limitează importul. Această muncă de artizan a devenit în secolul al XVII-lea o operă de artă. Expoziția Dantelei belgiene (Bruges, 1947) a arătat care au fost modele și stilurile ce au marcat lucrul cu acul supus tradițiilor venețiene și dantela cu croșeta. La Valenciennes era preferată dantela plată cu decor floral, la Malines motivele cu fir gros brodate pe o pînză fină, la Bruxelles dantelele foarte zimțate și decupajele profunde (1640), marginile drepte și decorul opac (1660), dantela cu rinsouri (1669), o lucrare cu fire tăiate și mari motive florale stilizate (după 1670). Aceste dantele împodobesc în mod luxos îmbrăcămintea masculină și feminină. Începînd din 1670, se poate deosebi într-adevăr „punctul" din Flandra, cel de Bruxelles, cel de Malines, cel de Valenciennes — aceste nume precizînd genul mai mult decît originea. Ypres le folosește pe toate, ca și pe cel din Anglia. După 1665, deoarece Colbert își făcuse o manufactură de dantelă, cea flamandă — pentru a putea rivaliza cu cea din Franța — se distinge prin ex-

trema finețe a firului de in. Piese mari (Bruges, Hotel Gruuthuuse ; Bruxelles. Mus. Art et Hist.) vădesc ambiții și reușite ale artiștilor dantelei. *Cuvertura lui Albert și a Isabellei* (Bruxelles, 1599), oferită ducilor de orașele Anvers și Bruxelles cu prilejul înscăunării lor, reprezintă armoarii, embleme, scene din *Biblie* și din folclorul din Brabant organizate în jurul Sfintei Gudula. Voalul pentru binecuvîntare de la *Notre-Dame des Sept Douleurs* (Bruxelles, sfîrșitul secolului al XVII-lea), dantelă cu croșeta, dovedește prin finețea și perfecțiunea meșteșugului, legăturile strînse dintre dantelă și pictură : el transpune aceste tablouri rubensiene în care Madona este prezentată într-o ghirlandă de flori de Seghers.

# Capitolul VI

# DIN SECOLUL AL XVIII-LEA PÎNĂ LA IMPRESIONISM

## 1. INTRODUCERE

Tratatul de la Rastadt (1714), care încheia Războiul de succesiune la tronul Spaniei, a pus sub stăpînirea Austriei provinciile actualei Belgii. Mai tîrziu, expuse contraloviturilor Revoluției franceze și Imperiului, anexate, ocupate, alipite fără voia lor la Olanda în 1814, ele par a-și pierde personalitatea. Sub influența ideilor franceze, ele se trezesc în 1830, se constituie într-un stat independent, al cărui rege devine Leopold de Saxa-Coburg. De aici înainte se poate vorbi de o artă belgiană și avîntul ei este cu atît mai mare cu cît, mîndri de a fi liberi, belgienii s-au lansat în marea aventură industrială, comercială și colonială, au participat efectiv la dezvoltarea metalurgiei moderne. Belgia cunoaște, în secolul al XIX-lea, o bogăție care favorizează artele. Dar, începînd din 1715, arta din Nord păstrează puțină originalitate și cunoaște inovații pariziene, chiar atunci cînd Austria este cea care guvernează, deoarece Carol al IV-lea și Iosif al II-lea sînt supuși modei franceze. În secolul al XIX-lea, influența franceză devine preponderentă și la Bruxelles, la Anvers, la Liège, este urmată moda romantică, moda realistă, moda impresionistă. Dar exemplul marilor înaintași rămîne foarte puternic. Belgia continuă să aibă talente ori-

ginale, are artiști de geniu și unul dintre ei, James Ensor, își ocupă locul pe drumul glorios jalonat de Van Eyck, Bruegel și Rubens.

## 2. SECOLUL AL XVIII-LEA

### ARHITECTURA

Teoreticianul arhitecturii europene este un belgian din Liège, J. B. Neufforge (1714—1791), dar stilul francez determină aproape toate creațiile. Reședințele Coninck și Hane-Steenhuyse la Gand, Ansembourg la Liège (1740), castelele Leuwerghem, Attre, Franc-Waret, mai tîrziu Hex și Fraiture, parcul castelului Beloeil sînt în stil francez. Montoyer și Dewez au participat la lucrările pieții regale, dar francezii Barré și Grimard au trasat planurile acestui mare ansamblu ce face din Bruxelles o capitală modernă și este compus din opt pavilioane separate prin arcade, ale palatului lui Charles de Lorraine, ale bisericii Saint-Jacques-sur-Coudenberg, ale Palatului Națiunii și ale parcului. Executate între 1774 și 1780, el se remarcă prin noblețea proporțiilor, prin echilibrul maiestuos al liniilor. Cel mai bun dintre arhitecții locali, Laurent Dewez (1731—1812), format în Italia, la Vanvitelli, adept al stilului francez, este — în toate acestea — un original, pentru că a participat la restaurarea clădirilor mănăstirești, aproape toate în ruină astăzi; Vlierbeek și marea sa biserică în rotondă sînt în grija lui, ca și seminarul și biserica Floreffe. Cea mai bună lucrare a sa este Castelul Seneffe, lîngă Nivelles, cu galerii lungi împodobite cu colonade, edificiu ce corespunde gustului francez.

### SCULPTURA

Sculptura evoluează progresiv de la exuberanța barocă la stilul cumpătat în manieră antică.
155 Jacques Bergé (1693—1756), autor al fîntînii

Sablon; Laurent Delvaux (Gand, 1695—Bruxelles, 1778), autor al amvoanelor de la Sainte-Gertrude din Nivelles, de la Saint-Bavon din Gand, asociază încă îndrăznelile lui Bernini cu impetuozitatea lui Rubens și prelungesc arta plină de pitoresc a meșterilor lemnari din secolul al XVII-lea, dar Gillis Lambert Godecharle (1750—1835) este receptiv la gusturile moderne. El a sculptat avînd simțul formelor monumentale și, după modelul grec, frontonul castelului Laeken și Palatul Națiunii (Bruxelles) în care *Dreptatea* răsplătește *Virtutea*, ocrotește *Slăbiciunea*, alungă *Viciile*. A fost însă — mai cu seamă — un decorator plin de grație (motivele pentru Parcul Wespelaer), un sculptor de busturi pline de farmec în maniera lui Houdon (*Doamna Godecharle*, Bruxelles), un modelator încîntător de teracotă, în maniera lui Bouchardon și Clodion (*Amor și Psyche*, *Înfrigurata*, Bruxelles).

ARTELE DECORATIVE

Secolul al XVIII-lea este prielnic avîntului artei decorative în Belgia, ca și în toată Europa. Dar originalitatea flamandă se estompează. Dantela se află în epoca ei de aur și la Bruxelles, Malines, Bruges, Binche, Valenciennes, virtuozitatea, inventivitatea desenului și efectul sînt uimitoare. Voaluri, cuverturi, gulere, evantaie, manșete află în motivele florale, în interpretarea frunzelor sau în scenele figurate un prilej de motive grațioase. La sfîrșitul secolului, desenul devine mai arid, tehnica dobîndește o cu totul altă importanță, pînza devine de o finețe uimitoare. Dar în tapiserie, în ceramică, producțiile nu sînt la nivelul celor mai mari centre ale Europei. Tapiseriile create după schițele lui Jan van Orley nu rivalizează cu cele ale manufacturilor Gobelins sau cu cele din Beauvais. Frumoasa veselă rustică și colorată a familiei Artoisenet, ceramiștii din Bruxelles, cu desenele sale savuroase, rămîne

de tip provincial. Cu toate acestea, François-Joseph Peterinck, fondator (1751) al Manufacturii din Tournai, a lansat moda porțelanurilor în pastă moale, a decorațiilor chinezești, a subiectelor pastorale și a creat piese interesante, foarte căutate.

PICTURA

Pictura și-a voalat lumina. Nu e nici o țîșnire, dar talentele sînt numeroase și simțul culorii nu s-a pierdut. În timp ce Rubens și Van Dyck contribuie la reînnoirea artei din Anglia și din Franța, pictorii flamanzi se orientează spre moda pariziană și urmează mai curînd pe De Troy, Pater, Lancret și Boilly decît pe Watteau, pe Chardin sau pe Fragonard. Orașul Anvers nu mai domină : există ateliere bune în toate orașele și diversificarea gusturilor corespunde celei a focarelor de artă.

Se apreciază frumosul și micii maeștri sînt numeroși, pictori de gen sau de lupte, de peisaje sau de flori, de grisailles-uri sau de portrete în miniatură. Cei din Anvers privesc spre Olanda. Pot fi citați B. van den Bossche (1681—1715) (*Recepție a primarului din Anvers*, 1711, Anvers), P. d'Angelis, pictor de piețe, de cabarete (1685—1734), F. X. Verbeek, M. Geeraerts (1707—1791), specializat în *trompe-l'oeil* și grisaille (scene biblice în refectoriul abației Afflighem), P. Snyers (1681—1752) și pictorii Horemans, Jean-Joseph cel Bătrîn, numit Le Brun (1682—1759), P. Jacob (1700—1766) și Jean-Joseph cel Tînăr numit Le Clair (1714—1790). Cel dintîi picta cabarete, jucători de popice, al doilea lucrări cu țărani, cel de-al treilea portrete de familie în stilul lui Coques. Către sfîrșitul secolului, Anthonissen (1734—1794) și elevii săi De Cort (1742—1810) și B. P. Ommegank (1755—1826), supranumit „Racine al oilor" au fost peisagiști sensibili și au pictat scene pastorale. La Bruges lucrează portretiștii De Visch, Van der Donckt și J. A.

Garemyn (1712—1799), care a împodobit Notre-Dame cu zece scene ale *Patimilor*, dar și-a vădit mai bine spiritul în portret, în scene de gen, motive chinezești. Pictorii din Bruxelles, cei din Tournai s-au dus să se afirme în Franța, în așa fel încît Sauvage, pictor de flori ca și Redouté și Van Dael, ca J. L. Demarne (1754—1829), peisagist care a concurat împreună cu David la Premiul Romei, creator spiritual și plin de prospețime (*Plecare la piață*, Dijon ; *Drum cu diligență*, Luvru), ca Van Falens (*Haltă de călăreți*, Montpellier) sînt în realitate reprezentanți valoroși ai artei franceze. Cel puțin Théobald Michau (1676—1765), pictor pe aramă și peisagist din Hainaut (*Piața*, Tournai ; *Tîrgul*, Viena ; *Peisaj de iarnă*, Viena) a păstrat tradiția lui Brueghel de Catifea. Cei din Liège se îndreaptă fără reticență spre arta franceză. Pictori de subiecte istorice, de portrete, de flori, cei din familia Coclers, Philippe și Jean-Baptiste, fiul său (1696—1772), pictor al tavanului alegoric de la Muzeul Ansembourg, au avut ca elev pe cel mai înzestrat dintre micii maeștri ai secolului, Léonard Defrance (1735—1805). A stat la Roma și în sudul Franței, s-a întors la Liège în 1764, dar a rămas un obișnuit al Saloanelor din Paris, a fost prieten cu Fragonard. Șarlatanul, saltimbancul, plecarea la piață, vizitarea unei uzine, a unei cariere, a unei manufacturi de tutun, sosirea în permisie sînt subiectele tablourilor sale, de aproximativ 0,40 × 0,60, tratate cu umor, în care galbenul viu, roșul aprins, roșul închis, albastrul de levănțică, portocaliul se plasează în note picante. L-a privit pe Troy și pe Boilly, dar inventivitatea și spiritul său pot fi apreciate la Muzeul Valon din Liège, unde îi este consacrată o sală întreagă, sau la Muzeul Marmottan din Paris.

Marea pictură mai are încă adepți. Pictorii din Anvers, A. Keirickx, J. van Helmont, J. de Roore, C. Eyckens, J. van Orley, J. van der Heyden au executat în comun *Povestea ostiilor*

*profanate* pentru biserica colegială Saint-Michel din Bruxelles. La pictorul G. J. Smeyers din Bruxelles, H. Deprez din Liège, B. Beschey din Anvers, reţetele stilului baroc nu reuşesc să mascheze lipsa de vigoare şi de emoţie. Doar André Lens şi Verhaghen au avut un talent viguros. André Lens (1739—1822), născut la Anvers, elev al lui Ykens şi al lui Beschey, pictorul lui Carol de Lorena, şi-a petrecut cinci ani la Roma în atelierul lui Mengs şi, ca neoclasic, s-a instalat la Anvers, unde a combătut ghilda Saint-Luc, apoi la Bruxelles unde, bucurîndu-se de un mare prestigiu, a împodobit castelul Laeken şi a publicat două *Tratate* despre costumul antic, despre bunul-gust. Compoziţiile sale mitologice (*Ofrandă lui Bachus*, Bruxelles), pînzele sale religioase (*Prezentare la templu*, Anvers, biserica augustinilor) au mai puţină valoare decît rolul său de propagator al teoriilor lui Winckelmann.

Pieter Josef Verhaghen (1728—1811) ar fi de-ajuns pentru a dovedi vitalitatea secolului al XVIII-lea în Belgia. Stabilit la Louvain către 1750 şi fiind aproape în exclusivitate în serviciul acestui oraş, se proclamă „nepotul lui Rubens" şi prelungind stilul baroc şi emfaza într-o vreme în care acestea nu mai erau deloc gustate, decorator viguros, imaginativ şi sensibil, el a refuzat orice concesie stilului neoclasic pentru a merge pe marea cale flamandă. *Prezentare la templu* (1767, Gand), *Pelerinii din Emmaus* (1779, 3,92 × 2,36, Bruxelles), *Adoraţia magilor* (Louvain), *Ofrandă lui Melchisedec* (Averbode), *Povestea lui Fiere Margriet* (Louvain, Saint-Pierre), *Martiriul Sfîntului Iacob* (Louvain, Saint-Jacques) şi mai ales *Viaţa Sfîntului Norbert* (Louvain, abbaye du Parc), o somptuoasă capodoperă decorativă, dovedesc că reluînd un stil cunoscut şi, în aparenţă, depăşit, Verhaghen ştia să găsească în afară de armonia unui colorit cald, nişte nuanţe potrivite cu sensibilitatea secolului. Avea, pe lîngă

o credință puternică, o anume veselie, simțul realului și al imaginarului ; se simțea bine în orientalismul decorurilor și al costumelor, în farmecul feeriei. Fratele său mai mare, J. Joseph, numit Pottekens (1726—1795), autor de savuroase naturi moarte (Bruxelles, Besançon, Louvain), pictînd accesoriile de pe marile pînze ale lui Pieter, le accentua modernismul și, fără să dăuneze unității de compoziție, le diversifica lirismul.

### 3. SECOLUL AL XIX-LEA

ARHITECTURA

În secolul al XIX-lea nu se cunoaște nici un arhitect foarte important. Neoclasicismul a avut ca adepți pe Charles van den Straeten (1771—1834), arhitectul lui Wilhelm I, cea mai bună operă a lui fiind Palatul Academiilor din Bruxelles (1826), François-Tieleman Suys (1783—1861) format pe lîngă David, autor al castelului din Mariemont (1836), al bisericii Saint-Joseph din Bruxelles (1843) și P. F. Gineste, care a construit în 1826—1829 serele Grădinii botanice. Nici L. Roelandt, nici Chevron, elevi ai lui Percier, arhitecți ai universităților din Gand și Liège nu au stil. Școala eclectică, sub impulsul lui Dumont (1811—1859), arhitectul Sfîntului Bonifaciu din Ixelles în 1845 și salutat ca un inovator, de Cluysenaer (1811—1880), răspunzînd în 1846 de galeriile din pasajul Saint-Hubert de la Bruxelles, respingînd anticul pentru a se orienta către romanic, gotic sau Renaștere, a făcut impresie cîtva timp. Stilul medieval și-a recăpătat importanța la Congresul din Malines în 1864 și școala Saint-Luc din Gand a întocmit un program aplicat de baronul de Béthune la biserica și abația din Maredsous. Acest stil avea tendința să devină emfatic, dacă nu ar fi existat trei artiști de talent : Beyaert, Balat și Poelaert. François

Beyaert, discipol al lui Viollet-le-Duc, a construit în 1864 Banca din Bruxelles în stil clasic grecoi, în 1875 Banca din Anvers în stilul Renașterii și în 1879 gara din Tournai. Alphonse Balat (1818—1895) care avea oarecare noblețe și gust după ce se inspirase de la Rafael, pentru construcția reședinței Assche (Bruxelles), a regăsit ritmul grec în fațada Palatului de Belle-Arte (1889) împodobit cu un portic cu patru coloane frumoase din granit de Scoția. Joseph Poelaert (1812—1879), un creator plin de forță, a fost însuflețit de visuri grandioase. Biserica din Laeken (1854), în stil gotic, coloana Congresului (1850—1859), purtînd la 50 m o statuie colosală, erau preludiul unei opere mari, începută în 1866 și încheiată după moartea arhitectului, Palatul de Justiție din Bruxelles. Acest edificiu enorm, în stil compozit, asociind porticurile grecești, turnul indian, decorurile egiptene și asiriene, plasat pe rampele și scările unei baze dreptunghiulare, amplasat pe culmea unui platou care străjuiește orașul, este dominat de o cupolă ce se înalță la 100 m înălțime. Poelaert și-a realizat aici dorința cea mai scumpă, aceea de a proiecta pe cer, de a supune incidențelor luminii ample forme colorate. Edificiul se integrează orașului, dîndu-i o notă specifică, precum turnul Eiffel Parisului.

SCULPTURA

Constantin Meunier acordă prestigiu unui secol care nu a avut talente de primă importanță. Nici M. Kessels (1784—1836), un imitator al lui Canova, nici Guillaume Geefs (1805—1883) și frații săi, care au resimțit influența lui Rude, exilat doisprezece ani la Bruxelles, nici romanticii Fraikin (1817—1893) și Simonis (1810—1882) care au decorat împreună cu Geefs coloana Congresului, nici Jehotte (1803—1884), nici, mai tîrziu, P. de Vigne (1843—1901) cel pur și grav, pentru care sursa de inspirație a fost Florența, nu mai sînt niște sculptori foarte

mari. Dacă ar trebui să se facă o distincție între artiștii născuți în jurul anului 1845, sculptorul de busturi Vincotte, Dillens, C. van der Stappen, autor al lucrării *Ompdrailles* (Bruxelles, avenue Louise) și mai ales sculptorul din Anvers Jef Lambeaux (1852—1908), ar forma un grup special, deoarece printre atîția meseriași modești, influențați de exemplul lui Rodin, ei au lucrat bronzul și marmura cu o forță de expresie ce se apropie în multe privințe de cea a lui Meunier. Lambeaux se străduia să fie un Jordaens al sculpturii. A dovedit calități barocе în *Fîntîna Brabo* (Anvers), o îngrămădire de stînci purtînd deasupra o figură puternică. Și-a manifestat vigoarea în grupul *Luptătorii* (Bruxelles), senzualitatea în *Izvorul*, *Izbînda femeii* (Mariemont). O inspirație patetică ce se trage din sculpturile romanticului Wiertz îi însuflețește altorelieful *Pasiunile omenești* (Bruxelles, Parc du Cinquantenaire). Cu toate acestea, în același parc, *Secerătorul* lui C. Meunier vădește superioritatea unui artist care a fost, în primul rînd, și timp de douăzeci și cinci de ani, doar un pictor. Dar Constantin Meunier (1831—1905) studiase sculptura în tinerețe la Fraikin și, atunci cînd, în 1880, a început să lucreze bronzul, era un artist în plină ascensiune și care determinase originalitatea creațiilor sale. Ambiția lui a fost aceea de a exprima cu vigoarea lui Rodin poezia realităților populare care îl inspirase pe Zola. Rodin lucrase în timpul exilului la Bruxelles și Ixelles din 1871 pînă în 1877, decorase Bursa, niște case de pe bulevardul Anspach, expusese la Cercul artistic din 1877, cu titlul *Învinsul*, lucrarea *Epoca de bronz* sculptată la Ixelles. A fost un scandal, dar care a iscat prietenia dintre Rodin și Meunier. Meunier a construit atunci prin culoare și bronz o epopee a omului care muncește. Primul său bronz expus la Paris, un *Ciocănar* cu un veșmînt de piele pe trup și pe cap (1880), inaugura o serie de sculpturi

inspirate de activitatea minieră și metalurgică din regiunile Liège și Charleroi. Multă vreme artistul s-a confruntat cu forma izolată, căutînd în individ simbolul unei meserii, al unei clase sociale. Forței brutale a liniilor și maselor, expresivității gestului semnificativ, strălucirii întunecate a bronzului i se adaugă o puternică frumusețe a planurilor, o artă de a sugera veșmîntul doar prin cîteva cute lăsînd să se vadă foarte bine trupul. Clasicismul se unește cu realismul. După ce sculptase un *Oțelar*, un *Muncitor care transportă minereuri cu vagonetul*, un *Sticlar* (toate la Bruxelles), tragediile din mină (*Grisou*, Bruxelles, o femeie aplecată asupra cadavrului unui miner), apoi docherii din port, pe cei care lucrează pămîntul (*Semănătorul*, Binche) și a devenit celebru în Europa după o expoziție la Paris în 1896, el s-a gîndit să-și adune ideile într-o vastă concepție simbolică și expresionistă, un *Monument al muncii*, format din patru basoreliefuri înfățișînd Industria, Agricultura, Comerțul prin *Seceriș*, *Mină*, *Uzină* și *Port*, din patru statui : *Semănătorul*, *Fierarul*, *Minerul*, *StrăMoșul*, și dintr-un grup, *Maternitate*. Aceste elemente n-au fost reunite în piața Trooz din Bruxelles decît în 1930. *Monumentul muncii* confirmă faima unui artist care a conferit o frumusețe impresionantă și lui *Ecce Homo* și *Fiului risipitor*.

PICTURA

Aceasta prezintă o mare bogăție în acest secol. Se pot recunoaște stilurile născute în Franța, adoptate adesea cu o anume întîrziere sau prelungindu-se, dar pictorii au păstrat o autonomie, au menținut seva locală și au creat adesea opere originale.

În perioada clasică, Suvée — din Bruges — înființează și conduce Școala franceză de la Roma. David, exilat la Bruxelles în 1816, își impune concepția sa despre artă. Dar dacă

Van Brée (1773—1839), Odevaere (1778—1830), François (1759—1851), Paelinck (1781—1839) nu sînt decît niște imitatori, Jean-François Navez (1787—1869), înzestrat cu suficient talent pentru ca să i se fi putut atribui pentru o clipă *Doamnele din Gand* (Luvru), păstrează o rezervă față de bătrînul maestru. Fiu al unui consilier municipal din Charleroi, s-a împrietenit la Roma cu Ingres și Granet și acest fapt a făcut ca el să nu sufere o influență prea exclusivă. Șef de școală la Bruxelles, director al Academiei în 1830, a pictat scene religioase și mitologice mediocre, dar a strălucit în portret. Este un observator atent, desenul său pur exprimă spiritul, îl atrage pitorescul. Interesat ca și Ingres de arta primitivă, a semnalat elevilor săi încă din 1839 meritele lui Van Eyck și Metsys. Printre cele vreo două sute de portrete pe care le-a pictat, afară de portretul său (Bruxelles) și cel al *Doamnei Bouvier* (1842, Bruxelles) într-o frumoasă armonie de negru si de verde-oliv, capodopera sa este *Familia de Hamptine* (1816, 1.50 × 1.27, Bruxelles) datorită modului de compunere, a exactității expresiei, a calității sentimentului, e o lucrare în care albastrul și verdele sînt juxtapuse cu îndrăzneală printre brunuri și tonuri de roșu.

Romantismul, primit favorabil mai întîi la Liège, oraș de cultură franceză, apoi în alte părti ca rod al Revoluției belgiene din 1830, a dat mai ales compoziții ample cu subiect istoric, uneori lipsite de profunzime. G. Wappers (1803—1874) a obținut un triumf în 1830 pentru lucrarea sa *Devotamentul lui P. van Werff*. Maestru al romantismului la Anvers, l-a atras pe N. de Keyser (1813—1887), pe H. de Caisne (1799—1852) și E. de Biefve (1808—1882) din Bruxelles. Cei din Liège au suferit influența unui adept al lui David receptiv la noile tendințe, Philippe Hennequin (1762—1833), pictor de subiecte istorice și de portrete (*Sufletele din Purgatoriu*, Malmédy ; *Hristos*

*în mormînt*, Tournai), venit din Lyon, care a stat în Liège, Malmédy, Tournai, şi a fost profesorul valonului Louis Gallait (1810—1887), ce a obţinut mari succese pentru picturile sale istorice (*Abdicarea lui Carol Quintul*, Bruxelles). Francheţea lui Hennequin a trecut în portretele impetuoase ale pictorilor din Liège, Hansay (1805—1866) şi Vieillevoye (1798—1855). Gilles Closon (1796—1852) a fost descoperit de curînd ca un peisagist fin. Peisajele din Campine şi din Ardeni au inspirat de asemenea în mod fericit pe Th. Fourmois (1814—1871). Dar pictorul de geniu, rebel la influenţa franceză, a fost Antoine Wiertz (1806—1865). Elev al lui Van Brée, a venit la Paris în 1830. Primind Premiul Romei, a plecat în Italia în 1834, s-a întors la Liège, s-a instalat în 1844 la Bruxelles, unde guvernul i-a construit, pe măsura pînzelor sale enorme, un atelier devenit Muzeul Wiertz. Expusese fără succes la Paris, în 1837, pictura sa de 8 m *Grecii şi troienii disputîndu-şi trupul lui Patrocle*. Republican îndîrjit, suflet generos, artist cu imaginaţie înflăcărată, adesea e lipsit de gust, deranjează sau amuză prin sălbăticia unor subiecte, prin enormitatea figurilor sale, printr-un stil emfatic. Dar acest ideolog este un mare pictor care pregăteşte calea expresionismului şi a suprarealismului în Belgia. Modelele sale sînt marii reprezentanţi ai barocului, Michelangelo, Tintoretto, Rubens şi Ribera din supliciile lui Ixion şi al lui Tantal (Prado). Dar alături de opere enorme (*Un om important al pămîntului*, 1860, 8,00 × 3,50 ; *Revolta infernului ; Civilizaţie în secolul al XIX-lea)*, alături de tabloul macabru, dar de o cumplită semnificaţie istorică, *Foame, nebunie şi crimă* (1853), trebuie plasate operele mici, pline de prospeţime, din tinereţe : *Legătoarele de snopi*, un subiect luat de la Defrance, *Longchamps, vila Borghese* (0,31 × 0,39), un peisaj preimpresio-
165 nist în verde-deschis, roşu, galben-auriu, ta-

blourile care, într-o manieră fermecătoare, prefigurează suprarealismul în aparenta lor suavitate, în perfecțiunea înghețată a *trompe-l'oeil*-ului, *Confidența*, *Bobocul de trandafir* și mai ales acea admirabilă vanitate, *Frumoasa Rosine* (1,28 × 0,90), romantică și aproape baudelaireană, o alăturare, inspirată de Schiller, a unui schelet, Rosine, de un nud de culoarea ambrei, senzual, cu privirea adîncă, operă pe care Wiertz o semnalează ca o schiță și care este cu toate acestea splendid împlinită într-o armonie intimă și caldă de brun și auriu.

Realismul nu și-a găsit adepți decît după expunerea, în 1851, la Bruxelles a picturii *Spărgătorii de piatră* de Courbet. Dar Henri Leys (1815—1869), un admirator fanatic al lui W. Scott, apoi al olandezilor, îl pregătea. Frescele de la primăria din Anvers, inspirate de Dürer și de Metsys și consacrate istoriei secolului al XVI-lea, sînt animate prin elementele împrumutate din scenele de pe stradă. Începînd din 1856, revistele și mai ales ziarul *Uylenspiegel* îl citau foarte mult pe Courbet. Vestit de portretistul De Winne (1821—1880), de Block (1812—1893), de autorul de fresce J. Portaels (1818—1895), realismul s-a afirmat în 1866 în expoziția de la Bruxelles a peisagiștilor din Tervueren, în 1868 la Societatea liberă de Belle-Arte, al cărei animator era Louis Dubois și, începînd din 1871, în revista *Art libre*. O artă îndrăzneață, imitîndu-l pe Courbet, dar corespunzînd gusturilor societății industriale din timpurile lui Leopold al II-lea, s-a orientat spre realitățile sociale, a refuzat ficțiunea și visul. Au existat, ca și în Franța, pictori ai gliei, ai obiceiurilor populare. Dar, dat fiind că așezările belgiene sînt specifice, dat fiind că pe acest teritoriu restrîns formele noi ale vieții economice, metalurgice, mine de huilă, docuri se întrepătrund și se află în apropierea naturii întinse și sălbatice a Campinei, a Ardenilor, a Pădurii Soignes, a dunelor de la Marea Nordului, realismul

belgian a fost o artă originală. Această originalitate poate fi mai greu sesizată în portretele lui Agneessens (1842—1885), în tablouașele lui J.-B. Madou (1796—1877), în pînzele pictorilor animalieri Verlat (1824—1890), Verboekhoven (1799—1881), Verwée (1838—1895) și Joseph Stevens (1819—1892), pictorul de ciini care l-a inspirat pe Baudelaire. Se dezvăluie mai mult în privelişti reprezentînd plaje, în imaginile sărbătorilor din Bruxelles de C. Hermans (1838—1924), în compoziţiile decorative ale lui Eugène Smits (1826—1912) și, în mod paradoxal, la artişti pe jumătate parizieni, Félicien Rops (1833—1898), un gravor excelent, pictor ironic al frivolităţilor burgheze, Alfred Stevens (1823—1906), un prestigios interpret al vieţii mondene a celui de-al doilea Imperiu, un virtuos al tonurilor preţioase, ispitit de arta japoneză (*Cutie cu bijuterii*, Ixelles ; *Drăguţa japoneză*, Liège ; *Doamna în roz*, Bruxelles), și uneori poet sensibil (*Toate bucuriile*, Bruxelles).

După cum Franţa a avut între 1840 și 1860 o Şcoală la Barbizon lîngă pădurea Fontainebleau, belgienii au avut între 1860 și 1880 o Şcoală la Tervueren, în împrejurimile pădurii Soignes. Aceasta a grupat în jurul lui Dubois și Boulenger, Meyers, Heymans, Crabeels, Rosseels, pictorii de marine Marcette, Clays, Artan, peisagiştii Van Camp, Fourmois, Coosemans, Crespin, Asselberg, Baron, Binié, Lamorinière, Louise Heger, Reymackers. În această ţară de păduri și de iazuri, ei regăseau o sumedenie de amintiri. Pădurea Soignes fusese reședinţa ducilor de Brabant, cadrul vînătorilor regale, al sihăstriei Sfîntului Hubert. Se aflau multe abaţii, îl adăpostise pe Van der Goes, îl inspirase pe Van Orley, Van Alsloot, Jacques d'Arthois. Dincolo de jocurile de umbră și de lumină, de lăstărişurile adăpostind căprioare, de iazurile aburinde, de arătările din luminişuri, ea oferea o poezie misterioasă mai complexă decît orice imagine pitorească a copacilor și a apei. Se vede bine în *Baltă din Campine* (1877,

Ixelles) a lui Louis Dubois din Bruxelles (1830—1880), executată cu o forță ce-i caracterizează și scenele de gen (*Lectura*, Ixelles), cît și în operele lui Hippolyte Boulenger din Tournai (1837—1874), care a primit medalia de aur la Salonul din 1872 pentru *Alee de carpeni la Tervueren* (1,30 × 0,93, Bruxelles). Apusul, taina unei păduri, amenințarea furtunii, ploaia în iaz, zăpada inspiră tablouri fremătînd de o bucurie ascunsă sau de neliniște : *Marginea pădurii* (1855, Bruxelles), *Meuse la Anseremme* (Gand), *Primăvara la Boitsfort* (Tournai), *Iazurile de la Hulpe* (col. Van Camp), *Liturghia Sfîntului Hubert* (Bruxelles) punctează cariera unui artist sensibil și bun observator. Prin stil face să crească valoarea unei compoziții gîndite. Tabloul său *Cer* (0,30 × 0,35, Ixelles), un fragment de cer înnorat pe o delicată linie verde, refuză anecdota. Verheyden (1846—1905), Louis Artan (1837—1890) au fost și ei ispitiți de pictura pură. Cel dintîi pictează o *Mare agitată* (Ixelles) ca un camaieu cenușiu ; cel de-al doilea, un *Spargeval* (Ixelles), o întrepătrundere de valuri cenușii și cer înnorat.

Cei doi remarcabili reprezentanți ai realismului au ales ca subiecte de pictură strădania și mizeria oamenilor. Charles Degroux (1825—1870), elev al lui Navez, s-a făcut cunoscut prin imaginea realistă a unui *Bețiv* (1853, Bruxelles ; schiță la Ixelles). Influențat de Millet, a păstrat în subiectul cel mai banal grija clasică pentru ritm și stil. Pictează existența amară a săracilor, a țăranilor, a muncitorilor. Paleta sa dominată de tonuri neutre așezate într-o lumină cenușie dă austeritate și forță *Adunătoarelor de spice* (Bruxelles), *Rugăciunii de dimineață* (Tournai), *Plecării recrutului* (Gand), *Înmormîntării* (Bruxelles), *Vînzătoarei de crengi* (Bruxelles) și mai ales celor două versiuni ale lucrării *Benedicite* (Bruxelles, Gand). Constantin Meunier, poate mai puțin important ca pictor decît ca sculptor, are mai

multă energie și vervă decît Degroux. S-a format pe lîngă Navez, apoi la Académie de Saint-Luc din 1854 pînă în 1857. Prietenul său Degroux a făcut din el un realist. După o perioadă petrecută la mănăstirea de trapiști din Westmalle în 1859, a pictat timp de douăzeci de ani scene din viața de mănăstire : *Călugări trapiști în refectoriu* (Bruxelles). Dintr-o scurtă călătorie în Spania, s-a întors cu niște pînze pline de vioiciune : *Catîrgiul din Sevilla mînînd* (Ixelles), *Manufactură de tutun* (Bruxelles). Dar începînd din 1880, descoperise viața muncitorului modern din fabricile de sticlărie de la Val-Saint-Lambert, de la uzinele Cockerill, de la minele Charleroi, înfățișîndu-le într-o gamă sumbră de brun, ocru, sepia. Notează gustul veridic, atmosfera exactă, degajează frumusețea formelor și a sentimentelor. *Întoarcerea de la mină* (Anvers), *În țara întunecată* (Paris, Jeu de Paume), *Holdă, Minerii* (Bruxelles), *Turnătorie* (Anvers), *Cabaretul din Borinage* (Tournai), *Muncitori transportînd cărbuni cu vagonetul* (Courtrai) sînt paginile unei epopei a muncitorului care se amplifică în *Șarjă la Ongrée* (2,21 × 3,02, Liège, Muzeul Valon). Pînza are ritmul unui decor mural, eroii sînt plasați într-o atmosferă tragică ; negrurile și bistrurile sînt puternic modelate în lumină. Uneori, Constantin Meunier pictează cu vioiciune plină de prospețime, în frumoase contraste de tonuri pure, peisaje într-un stil cu totul modern (*Mină de cărbuni sub zăpadă*, 0,40 × 0,54, Bruxelles).

Un realism mai subiectiv duce pictura belgiană spre impresionism. Jean Stobbaerts (1838—1914) din Anvers, elev al lui Leys, a evoluat mult în cursul lungii sale cariere și *Fermele* (1893), *Nudurile, Diana odihnindu-se,* lucrări de mai tîrziu, nu au decît puține trăsături comune cu pînzele care au produs scandal din 1857 pînă în 1885 și i-au consacrat talentul. *Curțe de măcelărie* (Gand), *Vacile la adăpat*

(Tournai), *Ieşirea din staul* (1882, Anvers), *Staul la Cruyninghem* (1884, Bruxelles) diferă de pînzele lui Verwée pentru că pictorul transpune realitatea, notează caracterul momentan al mişcării, schimbările aparenţelor în vibraţii luminoase. Henri de Braekeleer (1840—1888) influenţat de Pieter de Hooch, în *Atelierul* (0,75 × 1,11, 1872, Tournai), *Torcătoarea* (Namur), *Cafeneaua veche* (Anvers), *Omul la fereastră* (Bruxelles), *Omul cu scaunul* (1875, Anvers) pictează liniştea, aşteptarea, meditaţia. În încăperea pustie şi goală, la fereastra deschisă, un personaj lucrează sau visează. Interesul pictorului realist se îndreaptă mai întîi spre senzaţie, spre detaliul precis, şi culoarea saturată valorifică un desen clar. Dar acest realism intens se poetizează în pictură prin ceea ce e necunoscut, prin trecerea timpului. Apoi artistul pictează în game clare şi spumoase *Trandafiri albi* (Bruxelles), *Căpşuni şi şampanie* (către 1884, Anvers), a cărui realitate suculentă roasă de lumină compune naturi moarte impresioniste.

Impresionismul care se anunţa astfel, ca în peisajele lui Degreef (1852—1894), a luat avînt după zece ani de la primele creaţii ale lui Monet, Renoir şi Sisley. Dar fiind animat şi susţinut cu tărie de scriitorul Octave Maus, patronat de Jean Delvin (1853—1922), director al Academiei din Gand, a însemnat un moment important al picturii belgiene. Artiştii s-au grupat în 1884 într-un Cerc al celor Douăzeci, din care au făcut parte pentru o anume perioadă Bartsoen, Claus, Evenepoel, Ensor, Heymans, Verheyden, Lemmen, Vogels, Van Rysselberghe, Morren, Verstraete, Courtens, Anna Boch, Oleffe. Un Salon al Esteticii libere dezvăluind cercetările de avangardă le-a permis apoi să se exprime în mijlocul sarcasmelor publicului şi expoziţii franco-belgiene au avut loc cu succes în fiecare an pînă în 1914. Aproape toţi aceşti pictori nu se deosebesc de impresio-

niștii francezi decît prin nuanțe și prin faptul că într-un moment din cariera lor l-au urmat pe Seurat și Bonnard mai curînd decît pe Monet. G. Lemmen (1865—1916), pictor de flori și de chipuri (*Copii în grădină*, Bruxelles, gal. Finck), este — ca și Renoir — atras mai mult de culoare decît de lumină. A. Heymans (1839—1921), maestru al lui H. van de Velde, fondator al Școlii din Termonde, i-a frecventat pe Seurat și pe Millet, a apreciat (*Primăvara*, Bruxelles ; *Peisaj*, Liège) sinceritatea expresiei lui Pissarro. Juliette Wytsman (1866—1925), mai întîi pictor de flori, a rămas cît mai aproape de Monet, ca și Verstraete (1851—1907) și F. Courtens (1854—1943), autor al lucrării *Drève în soare* (2,28 × 1,78, Liège). G. Morren (1868 1941), elev al lui Claus, a stat adesea la Paris, s-a inspirat din Renoir și din Seurat. Émile Claus (1849—1924) domină grupul. El se inspiră din Monet (*Drève în soare*, Bruxelles ; *Copacul însorit*, Gand), apoi din Signac (*Castanul*, Liège). Th. van Rysselberghe (1862—1926), mai întîi realist, atras de arta lui Seurat în 1886, a devenit pînă în 1910 adeptul divizionismului (*Lectura*, Gand) a cărui tehnică o aplica la portret, lăsîndu-ne imagini impresionante ale soției sale, a lui Maus, a lui Verhaeren, a lui Gide, a lui R. Martin du Gard.

În același timp, exista și un impresionism belgian, prea puțin sensibil la efectele de soare și mai puțin preocupat de obiectivitate. În loc de a nota senzații vizuale fugitive, unii pictori au preferat să-și exprime propria impresie asupra realului. Lirici, ei și-au găsit climatul sub cerul umed al Belgiei și au pictat nu ploaia de lumină asupra grădinilor burgheze, ci aversa, ceața, zăpada pe orașele dezolate. Périclès Pantazis (1849—1884), venit de la Atena la Paris ca să studieze cu Chintreuil, stabilit în 1877 la Bruxelles, picta copii triști (*Copilul cu cocoș*, Bruxelles) și ceturile din Marea Nordului. Albert Bartsoen (1866—1922), originar din

Gand, elev al lui Delvin și pictor al regiunii Campine, a fost impresionist din 1855 pînă în 1905. Evocă cerul de funingine, orașul sub zăpadă (*Sat sub zăpadă*, 1882, Gand ; *Cheiul lăutarilor de țară*, 1,28 × 1,55, Bruges ; *Seară pe cheiuri*, Bruxelles) și mai tîrziu, linia sa mai sinceră exprimă încă (*Zăpadă la Gand*, 1911, Liège) același sentiment, de o profundă tristețe, al naturii. În sfîrșit, Guillaume Vogels din Bruxelles (1836—1896), cel mai mare dintre impresioniștii belgieni, prietenul lui Ensor, pictor al ploilor mari din Bruxelles, așa-numitele „draches" (*Dimineață ploioasă*, Anvers ; *Amurg*, Bruxelles, *Vreme rea*, Bruxelles), este înclinat spre meditație, își compune de obicei peisajele fără personaje ca niște mărturisiri discrete. Admirabil pictor al zăpezii (*Peisaj de iarnă*, Ixelles ; *Drum sub zăpadă*, Anvers ; *Loc împrejmuit sub zăpadă*, 0,61 × 0,41, Ixelles), priceput în exprimarea esențialului și accentuarea griurilor, a tonurilor de verde-închis, a alburilor cu o umbră de bistru, de vermillon, de galben, a lăsat de asemeni studii excelente inspirate de orașul Ostende și de peisajele de primăvară. Dar în toate tablourile acestea pline de vigoare, impresionismul din care nu lipsește amintirea lui Bruegel se apropie de expresionism și, către 1890, pictorii rezistă influenței franceze.

Cei care s-au născut în jurul anului 1860 au păstrat din simbolism ceea ce se potrivea cu tradițiile lor și prin el s-au depărtat de aparențele fugitive. Omul interesează atunci mai mult decît peisajul și, din nou, parcă prin vocație, pictorii belgieni se apleacă asupra umilei realități sociale. Stilul devine mai viguros, pentru a exprima certitudini și permanențe. Xavier Mellery (1845—1921) conturează formele plasate pe fond de aur. Jean Delville, născut la Louvain în 1867 și fondator al Cercului pentru Artă în 1892, meditează compoziții idealiste ; și Fernand Knopff (1858—1921),

un bun pictor mural, imită prerafaelismul englez. Olandezul Jacob Smits (1856—1928), stabilit, singuratec, la Mollen în Campine încă din 1889, un spirit mistic și sensibil, pictează într-un stil de mare intensitate corespunzînd atît gustului olandez cît și lirismului flamand, peisaje, subiecte religioase cu valoare simbolică, portrete. *Tatăl condamnatului* (Bruxelles); *Simbolul Campinei* (1895, Bruxelles); *Pelerinii din Emmaus* (Anvers) sînt opere în care subiectul redus la elemente simple capătă o mare forță. Dar, pentru a picta țărani (*Recolta de cartofi, Sfîrșit de zi* — Bruxelles; *Femeie tricotînd,* Courtrai; *Copilă blondă,* Ixelles; *Copilă cu rochie albă,* col. Tavernier) sau marea pictură intitulată *Maternitate* cu roșu pe fond alb (Liège), folosește aceeași forță de simplificare, aceleași împăstări brutale, același colorit dens exprimînd el însuși lumina. Auguste Oleffe (1867—1931), fondator al grupului *Labeur (Muncă grea)* în 1898, a pictat înainte de 1905 cheiurile, pescarii, marinarii din Nieuport într-un expresionism viguros (*Omul de la far,* 1897, Bruxelles; *Văduva pescarului, Amurgul vieții* — Bruxelles, Mus. Charlier). Léon Frédéric, din Bruxelles (1856—1940), a expus la Saloanele de Artă idealistă începînd din 1896, a fost sensibil la influența prerafaelită, apoi a găsit un stil naturalist ponderat. Pictează cu fidelitate țăranii valoni, exprimă tipul lor social, sufletul lor, grupîndu-le chipurile în tripticuri și sentimentalismul subiectelor este transfigurat datorită repetării acelorași gesturi, a imobilității, a mîinilor încrucișate pe genunchi, a privirilor posomorîte de o ciudățenie uimitoare. *Vînzătorii de cretă, Ziua* (Bruxelles), *Praznicul de înmormîntare* (1885, Gand), *Înmormîntarea unui țăran,* (Liège) și mai ales *Vîrstele țăranului* (1887), *Întoarcerea procesiunii* (1904, Bruxelles) vădesc, ca și tragica și răutăcioasa siluetă a unei *Strîngătoare de cîrpe* (Bruxelles, Charlier), forța artistului. Eugène

Laermans (1864—1940), un alt pictor din Bruxelles, a fost mai talentat, mai înflăcărat. Surd și gîngav în urma unei boli din copilărie, el și-a interiorizat din ce în ce mai mult viziunile și și-a transpus, după cît se pare, propriile sale dificultăți în extrema tensiune a personajelor sale fruste, stilizate, voluntare. Socialist care cunoștea lupta muncitorilor, a pictat muncitori în grevă, șomeri, emigranți (*Hoinăreală prin sat,* 1893, Bruxelles ; *Seară de grevă,* 1894 ; *Plimbarea,* Bruxelles, Charlier ; *Întoarcerea de la cîmp,* 1903, Ixelles ; *Intruşii,* 1903, Liège ; *Mortul,* 1904, 1.21 × 1,75, Bruxelles). Cele mai bune lucrări ale sale au volume greoaie, contururi aspre, tonuri saturate, pămîntii și surde. Ele înfățișează plecările, plimbările, întoarcerile, ființe mișcîndu-se în viața lor colectivă și acest expresionism, care reînvie arta lui Bruegel, este înrudit cu expresionismul poetic al lui Verhaeren. Reacția lui Henri Evenepoel (1872—1899) față de impresionism este cu totul diferită, deoarece își caută rațiunile și mijloacele la Manet și la Toulouse-Lautrec. Elev al lui G. Moreau în 1893, Evenepoel, autor de compoziții pline de vervă și de umor (*Serbare la invalizi,* 0,80 × 1,20, Bruxelles ; *Duminică la Saint-Cloud,* Liège) a avut o influență importantă dar, spre deosebire de Laermans cu un spirit pe de-a-ntregul flamand, el este un adept al artei franceze.

JAMES ENSOR

Printre aceste talente seducătoare dar inegale se află figura ciudată și genială a unui pictor care a participat la toate curentele novatoare începînd din 1875 și și-a creat stilul său propriu. Pictor de gen și de chipuri, de marine și de naturi moarte, de compoziții religioase și mitologice, gravor în acvaforte, litograf, scriitor, polemist, muzician, compozitor al unui balet creat în 1920, Ensor (1860—1949), a cărui

operă se întinde pe aproape un secol, şi-a petrecut întreaga viaţă la Ostende, multă vreme neînţeles, fără a căuta să placă, apoi plin de glorie, dar tot singuratec. Tatăl său era englez, iar mama flamandă. Şi-a petrecut o parte din copilărie în magazinul de scoici, de măşti şi de obiecte chinezeşti al bunicii sale, din care a păstrat partea cea mai importantă la moartea mamei sale, şi a plasat aceste obiecte pitoreşti în tablourile lui. A învăţat acuarela la Ostende în 1873, a pictat la şaisprezece ani peisaje cu dune, a venit din 1877 pînă în 1880 să urmeze cursurile Academiei la Bruxelles şi a primit îndrumările lui Portaels. În 1879, şi-a afirmat talentul şi meşteşugul în cunoscutul tablou *Femeia cu nasul în vînt* (Anvers), prima creaţie din perioada „întunecată". Pictează timp de doi ani, parcă grăbit să se exprime în genurile cele mai diverse, zeci de pînze realiste în care se vădeşte influenţa lui Manet, a lui Degas, dar şi a lui H. de Braekeleer. Negrul, tonurile închise domină, mîngîiate de o lumină argintie, pasta densă şi grasă este aşezată impetuos cu cuţitul de paletă. E vorba de scene de gen — *Lampagiul* (Bruxelles), naturi moarte, *Varză* (Bruxelles), portrete ale tatălui său şi ale mamei sale, peisaje şi mai ales scene intime, *Doamnă întunecată* (Bruxelles), *Muzica rusă* (1,33 × × 1,10, Bruxelles). *Doamnă cu şal albastru* (Anvers). Liniştea şi spaima îi învăluie personajele, în mod ciudat *Doamnă în mare suferinţă* (Paris, Muzeul de Artă Modernă) întinsă pe un pat, în penumbră. Aceste tablouri expuse la Chrysalide în 1881 n-au suscitat decît ironii muşcătoare. Ensor, descoperind impresionismul, a evoluat spre o manieră „luminoasă". *Femeie mîncînd stridii* (2,07 × 1,50, Anvers) refuzată la Salonul din Anvers, refuzată în 1883 la Salon de l'Essor, este dovada unui mare talent. Tonuri pure intense, vioiciunea petelor deschise într-o dominantă agresivă de roşu, renunţarea
175 la pasta frămîntată, la cuţitul de paletă, o ma-

terie luminoasă, tuşe rapide servesc de aici înainte — în mod paradoxal — un subiect, un umor feroce. Foarte curînd, misterul compoziţiilor se intensifică. Cu cît Ensor este mai respins de lume, cu atît este mai chinuită lumea pe care o pictează. Chipurile încremenesc în măşti, scenele alunecă de la real la imaginar şi Ensor, acest cofondator al Grupului celor Douăzeci, evadează din impresionism prin fantastic. Contemplator maliţios al prostiei şi mizeriei omeneşti, regăsind ecourile satirei lui Erasmus, începînd din 1883 inventează, dar cu înflăcărarea colorată a unui Rubens, cu o vervă inepuizabilă, viaţa măştilor cuprinse în nebunia carnavalurilor, instalate în locuinţa în care înlocuiesc paiaţele care, pentru Ensor, sînt muritorii. Teme picturale prin coloritul lor viu şi simplu, elemente ale comediei ensoriene, ele prelungesc creaţiile lui Bosch şi Bruegel. Dar masca ale cărei trăsături încremenite traduc emoţiile elementare şi grosolane este şi o imagine a morţii. Ea este asociată aşadar în mod tragic unor cranii, unor cadavre, unor schelete. Se ajunge astfel pînă la *Dansurile macabre*, sinistre în aparenţa lor caraghioasă : prostia omenească ajunge la neant. Dar pentru pictor reprezintă o bucurie a culorii crude, disonante, baroce, în care fanfara galbenului şi a roşului răsună printre tonuri de verde şi de albastru. Această creaţie este jalonată între 1883 şi 1914 de *Măştile scandalizate* (1883, 1,35 × 1,12, Bruxelles), *Pictor cu măşti* (Anvers, col. Jussiant), *Măşti pe plajă* (Renaix), *Carnaval pe plajă* (1887, Bruxelles), *Uimirea măştii Wouse* (Anvers), *Intriga* (1890, Anvers), *Măştile ciudate* (1891, Bruxelles), *Triste precupeţe de peşte* (1892, 1,00 × 0,80, Bruxelles), *Măştile şi moartea* (1897, Liège). Culmea o constituie *Intrarea lui Hristos în Bruxelles* (2,58 × 4,31, Londra, col. Franck, în depozit la Anvers) care, pregătită de *Îngerii răzvrătiţi* (Anvers), continuată de *Ispitirea Sfîntului Anton* (1890), interpretează în maniera tablourilor din secolul al

XVI-lea și parodiază o *Intrare a lui Hristos în Ierusalim*. Ea evocă într-o manieră burlescă o procesiune religioasă, un „ommegank", o chermesă, un carnaval la Binche, o manifestație muncitorească. Se strigă : „Trăiască Isus !" și „Trăiască Sociala !" și scenele de bîlci, mascarada lui August batjocoresc intențiile lor serioase. Aparent dezordonată, compusă însă cu aceeași rigoare ca un tablou de Bruegel, ea alătură aspectul încremenit al măștii de veselia omenească. Chipurile reale sînt caricaturale ca în *Ecce Homo* de Bosch. Cu toate acestea, ca un preludiu la fovism, pînza propune niște tonuri pure și arbitrare de vermillon, de albastru intens, de carmin și de galben ; înțelegem cuvîntul lui Ensor : masca înseamnă „neastîmpăr încîntător". În același timp, se odihnea pictînd imagini mai puțin ireale, dar în aceeași tehnică : *Port la Ostende* (Anvers), *Calcan* (Bruxelles), *Fructe și legume* (1896, Anvers) sau *Muzica în rue de Flandre* (Anvers) care, în 1891, ca o amintire a tablourilor lui Monet și Renoir, e un preludiu al compozițiilor colorate pe care le vor imagina, între 1895 și 1907, Van Dongen, Marquet și Dufy.

Între cele două războaie, Ensor își urmează cariera fără a se preocupa de manierele de care este în parte răspunzător și, fără a se reînnoi — așa cum s-a întîmplat cu Monet și Renoir —, se desăvîrșește. Amar sau vesel, după împrejurările vieții sale familiale și ale celei naționale, a cedat uneori — ca și Rubens — la bucuria de a trăi și a pictat, cu un penel sprinten, în nuanțe delicate, grădini ale dragostei, femei scăldîndu-se, dansatoare, naturi moarte cu scoici pline de prospețime, scene mitologice (*Răpirea Andromedei*, 1925), fantezii (*Ensor cîntînd la harmonium*, 1933). Uneori, cuprins din nou de amărăciune, revine în tablourile și gravurile sale la satira vizionară (*Măștile și moartea, Coborîrea de pe cruce, Păcatele capitale, Ispitirea Sfîntului Anton, Cavalcada val-*

*chiriilor,* 1936, Bruxelles. Ensor a încetat să picteze către 1940, după ce redase artei flamande elanul însufleţirilor creatoare. Opera sa în mod agresiv modernă, dar moştenitoare a trecutului flamand, barocă într-un limbaj plastic nou, s-a oferit, din momentul în care Verhaeren a făcut-o cunoscută în 1908, de cînd expoziţiile din Bruxelles şi Anvers, între 1920 şi 1929, au făcut-o celebră, dînd exemplu pictorilor belgieni, şi din ea s-a născut în mare parte fovismul, expresionismul şi suprarealismul din Belgia.

# Capitolul VII

# SECOLUL XX

## 1. INTRODUCERE

Belgia a cunoscut o mare prosperitate în cursul primei jumătăți a secolului. Achiziția și exploatarea Congoului făceau din ea, în 1908, cea de-a patra putere colonială din lume. Minele erau în plină activitate, traficul depășea 20 milioane de tone în 1952. Cele două războaie mondiale, dintre care primul a făcut să intre în legendă martirii ei și familia regală, au distrus pentru moment această prosperitate, dar țara și-a reluat repede cursul și s-a redresat. A mers mai curînd și mai departe decît vecinii ei pe drumul progresului social ; dar se sfîșie în certurile, privind cele două limbi, dintre flamanzi și valoni. Toate acestea ar constitui o caracteristică istorică, în timp ce din punct de vedere economic și politic, mai mult decît în trecut, a participat la viața internațională. Jocurile olimpice, expozițiile mondiale, în care arta avea un loc important, cele din Anvers și din Liège în 1930, cele din Bruxelles în 1935 și în 1958, au afirmat, odată cu prestigiul națiunii belgiene, aceste relații cu tot restul lumii.

Același lucru e valabil și pentru artă, de cele mai multe ori, o reflectare a surselor luminoase străine de la Londra, Dresda și Mün-

chen, Milano şi Ferrara, New York, Zürich şi mai ales de la Paris. Şi cu toate acestea, mai mult decît în secolul al XIX-lea, această artă îşi păstrează foarte des originalitatea. Ea nu acceptă decît ceea ce îi convine. Revenind fără încetare la izvoarele lor, la Sluter şi la Van Eyck, la Bruegel şi la Rubens, artiştii inventează stiluri, traduc în imagini inedite emoţiile, întîmplările lor personale.

## 2. ARHITECTURA. SCULPTURA. DECORUL

### ARHITECTURĂ ŞI DECOR

Belgia a datorat acel *Modern style* al ei lui Paul Hankar (1861—1901), elev al lui Beyaert şi al lui Victor Horta, elevul lui Balat. Cel dintîi căuta mai ales efecte agreabile de decor. Horta, născut la Gand în 1861, a antrenat o întreagă echipă de artişti spre cele mai profunde inovaţii. A conceput edificiul şi tot ceea ce-l împodobeşte şi-l mobilează ca pe un organism viu. Ebenistul-lăcătuş Bovy, decoratorii Léon Goovaerts, Adolphe Crépin, Isidore de Rudder, Philippe Wolfers au răspîndit împreună cu el gustul pentru ceea ce e nou. Horta a înălţat templul de piatră albă care adăposteşte în Parc du Cinquantenaire *Pasiunile omeneşti* ale lui Lambeaux, s-a impus atenţiei prin *Casa Tassel* (1890), *Casa poporului* şi *Casa Wolfers* la Bruxelles. Casa Tassel primeşte aerul şi lumina prin holul său central, scara, golurile ferestrelor ; faţada indică distribuţia interioară şi propune un decor de linii flexibile, de motive vegetale. Horta continuă efuziunile naturaliste ale lui Ruskin, creaţiile Şcolii din Nancy. Acest stil s-a răspîndit la Bruxelles prin Hobé, Van Humbeek, la Liège, prin Jaspar, la Gand prin Van de Voorde, la Anvers prin Van Asperen şi Van Averbeke. Foarte curînd a apărut o arhitectură a fierului şi a betonului, ducînd la o despuiere a formelor, la creaţii

abstracte. Contribuția creației belgienilor în acest domeniu a fost importantă. Primul teoretician al funcționalismului, înainte de Le Corbusier, a fost într-adevăr Henri van de Velde. Născut la Anvers în 1863, pictor și gravor, elev al lui Verlat în orașul său, al lui Carolus Duran la Paris, apoi al lui Heymans la Wechelderzande, a expus cu Grupul celor Douăzeci niște pînze neoimpresioniste *(Femeile la fereastră,* Anvers), a fost între 1890 și 1910 arhitect al acelui *Modern style,* și-a construit în acest spirit casa lui *Bloeemenwerf* — de la Uccle. Apoi s-a convins că un edificiu este frumos dacă își îndeplinește cu exactitate funcția. S-a instalat la Weimar, a fost însărcinat de marele duce să reformeze artele decorative și a rămas în Germania pînă în 1917, publicînd tratate și manifeste, construind case la Berlin, la Köln, inspirînd doctrinele de la *Bauhaus,* influențîndu-i la Paris pe frații Perret. În 1911, trebuia să construiască Théâtre des Champs-Elysées. A părăsit lucrarea, revendicîndu-i mai tîrziu paternitatea (*Cahiers d'Art moderne,* 1923). În timpul războiului s-a refugiat în Elveția, apoi s-a întors în Belgia, și — ca susținător al spiritului nou — a fondat la Bruxelles Școala națională de Arhitectură și Arte decorative pe care a condus-o pînă în 1948, a determinat evoluția arhitecților din Bruxelles — Huibrecht Hoste, Eggerikx —, a încurajat acel grup din Liège, numit *l'Équerre,* a profesat la Academia din Gand. A construit în 1937, pentru industriașul olandez Kröller-Müller, muzeul din Otterlo. În 1932, construise pachebotul *Prince-Baudouin,* în 1934, Biblioteca universitară din Gand. A murit în anul 1957 în Elveția.

Influența sa asupra artei lui Horta este neîndoielnică, cu toată predilecția acestui arhitect pentru stilul echilibrat care a triumfat la Expoziția din 1925. După această dată, succe-

 sele lui Horta dovedesc o folosire generoasă a

betonului, grija pentru arhitectura funcțională, pentru puritatea liniilor (*Maison des Arts*, 1928, Bruxelles ; *Muzeul* din Tournai). Sub impulsul lui Horta, al lui Van de Velde, al inovațiilor europene și americane, J. van Neck, profesor de arhitectură la Academia regală de Belle-Arte, a construit în 1935 în parcul Heisel *Marile Palate* ale Expoziției. Parterul este acoperit de o boltă ale cărei arcuri de beton au o deschidere de 86 m. Fațada depășește cele cinci etaje în piramidă cu tot avîntul celor patru piloni verticali purtînd statui uriașe. Alternanța pietrei și a betonului propune efecte discrete de culoare ; este un funcționalism sobru, pătruns de spirit clasic. În jurul lui Van Neck au lucrat arhitecți de o inspirație mai puțin elevată, dar mai pitorești : Lacoste, Malfait, Verhelle, Hendrickx. Începînd din 1949, folosirea mai îndrăzneață a materialelor moderne, importanța deosebită acordată sticlei, caracterizează activitatea foarte recentului atelier „Formes nouvelles" *(Forme noi)* din Courtrai, creațiile urbane din Anvers, din Gand, din Liège, cele din cartierul Sabena la Bruxelles, unde Horta a construit, în 1953, *Gara centrală* sau acele palate-galerii, scări și grădini din *Mont des arts* în curs de terminare.

SCULPTURA

După Constantin Meunier se urmează calea trasată de Rodin. Guillaume Charlier din Tournai (1854—1925) care a încununat muzeul din Tournai cu bronzul *Adevărul inspirînd artele,* Egide Rombaux care sculpta tragicele *Fete ale Satanei* sau o grațioasă *Horă de fete* (Gand) o dovedesc. Jules Lagae (1862—1931), emul al lui Rodin (*Ispășirea,* Gand), a fost mai ales un portretist (busturile lui *G. van Aise,* Gand ; al *Domnului Lequimme,* Bruxelles ; al poetului *Cézelle,* Courtrai). Victor Rousseau, valon, născut în 1865, a transpus intimismul lui Carrière (*Bust de tînără,* Cambrai), a propus în capodo-

pera sa *Surorile iluziei,* în nuduri de mare frumuseţe, trei forme ale visurilor noastre. Lui i se datorează un bust viguros al lui *C. Meunier* (Bruxelles) şi portretele *Prinţesei Marie-José,* ale *Reginei Astrid* (Bruxelles). Reînnoirea a provenit de la două mari talente opuse, Minne şi Wouters. Georges Minne (1866—1941), din Gand, mai întîi pictor impresionist din *Cercul celor Douăzeci,* a frecventat cercurile simboliste de la Paris, l-a cunoscut pe Rodin în jurul anului 1892, s-a întors la Bruxelles în 1895, apoi s-a stabilit la Laethem-Saint-Martin. A însufleţit cu pasiune grupul pictorilor Servaes, Van de Woestijne, de Saedeleer. Prieten al lui Maeterlinck, maestru al stilizării şi al simbolului, sculptor mistic al formelor neprecise şi netede sau nervoase, a fost pasionat de arta gotică şi l-a preferat pe Sluter lui Rodin. Operele sale cele mai cunoscute, *Micul purtător de relicve* (marmură, Bruxelles), *Sfintele femei la mormînt* (lemn, Bruxelles), *Monumentul lui G. Rodenbach* (Gand) datează dintre 1895 şi 1905. *Zidarul, Maternitate, Înviere* (Bruxelles), *Moartea lui Abel* (Liège), *Monumentul reginei Astrid* (Anvers) dovedesc diversitatea inspiraţiei sale. Muzeele din Bruxelles şi din Gand (ultimul păstrează patru sute de desene ale sale) vădesc în ce măsură o sculptură statică şi pură poate vibra de viaţă interioară. Rik Wouters (1882—1916) îşi exteriorizează mai puternic emoţiile. În locul continuităţii flexibile a unei linii, a purităţii planurilor netede, el preferă relieful, trăsătura nervoasă a degetului mare, vibraţiile eboşei. Obţine efectul de culoare şi de lumină prin mii de faţete care rup formele. A învăţat meşteşugul la 12 ani în atelierul tatălui său, ebenist la Malines. În 1901, a fost elevul lui Van der Stappen, la Bruxelles. Primele sale opere sînt impresioniste. Sedus în 1910 de sinceritatea gotică a *Omului din turnul-clopotniţă,* (Gand), a prefera o clipă formele sumare *(Por-*
183 *tretul lui Tytgat, Contemplare,* Anvers). A re-

venit la stilul său inițial pentru a sculpta bustul lui *Ensor* (1913). A cunoscut dubla tentație flamandă — a gotioului și a barocului — din care au ieșit cele două capodopere ale sale : *Fecioara nebună* (1912, Gand), și *Necazuri casnice* (1913, Anvers). Cea dintîi, o bacantă surîzătoare și sălbatecă, inspirată de Isadora Duncan în *Dansul scitului* este o admirabilă expresie a mișcării, supunînd spațiul. Cea de-a doua lucrare, cu planuri ferme, cu mase robuste, sugerează o poezie amicală a vieții cotidiene. Permeke a început să se ocupe de sculptură abia în 1936, dar a lucrat în ghips (*Tors*, 1937, Bruxelles, col. Langui) sau în piatră (*Niobe*, Bruxelles) cu o îndrăzneală a invenției și o vigoare în care se regăsește stilul său de pictor.

În timp ce idealistul Fontaine, abstractul Carlier, Wansart, poet al luminii, deschideau căi noi, cei mai recenți sculptori belgieni au urmat îndeaproape tendințele europene. Wynants, H. Puvrez, Massaret, C. Leplae (1903—1961) preferă chipul omului și frumusețea. J. Cantré (1890—1957) a rămas fidel expresionismului. Oscar Jespers, cu o personalitate mai viguroasă, născut la Anvers în 1887, a debutat în 1910 ca un emul al lui Wouters. A cioplit direct în piatră începînd din 1921, a fost tentat de cubism, de expresionism, de o relativă abstractizare. *Monumentul poetului Van Ostaijens* (1930, Anvers), grupul *Muzica* (1958, Bruxelles) semnalează această evoluție. Profesor la Institut de la Cambre, Jespers a format numeroși artiști. Printre aceștia, fără a face dinainte niște clasificări pe care timpul le va impune, poate fi citat valonul Motte (1910—1945), Grard, originar din Tournai, care nu l-a uitat pe Maillol, abstracționiștii Anthoons și Vonck, Paul Bury, care a născocit „mobilurile", Roel d'Haese născut în 1921, elev al lui Jespers în 1938 și care, revenit la primul său meșteșug, prelucrează metalul, sudează, nituiește tabla

și bronzul în forme fantastice. Un decorator sigur pe meșteșugul său, Pierre Caille, născut la Tournai în 1912 și ceramist, a părăsit bibeloul pentru figurile mari, panourile de ciment încrustate cu forme ciudate și sculptează tabla și arama.

### 3. PICTURA

Pictorii din secolul al XIX-lea nu-l uitaseră nici pe Bruegel, nici pe Rubens. Succesorii lor și-au ales călăuze noi la Expoziția primitivilor flamanzi de la Bruges în 1902. Romanticii, care redescoperiseră farmecul vechilor pictori, erau încîntați de legende, de povestiri pioase, de *Racla Sfintei Ursula*, de peisaje poetice, de *Perla Brabantului*. După 1840, amatori și istorici au reconstituit cu răbdare tezaurul vechii arte flamande. În 1902, „primitivii" propuneau savanților atîtea enigme deodată, încît catalogului oficial al lui J. Weale s-au adăugat curînd cataloagele critice ale lui Hulin de Loo și Friedlaender, ei ofereau însă tinerilor pictori belgieni, într-un mod mai simplu, bucurii inedite și teme de gîndire. Pentru prima dată erau reunite, într-un ansamblu de patru sute de tablouri, retablurile lui Memling, cîteva capodopere ale lui Van Eyck, ale lui Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Bouts, Van der Goes, Gérard David, Metsys și Bruegel. Romanticii se împrospătaseră la izvoarele lirismului plin de emoție, pictorii belgieni au întrezărit o artă gîndită, tonuri saturate într-un desen precis, sentimentul sufletelor în armonia formelor, aparențe ascunzînd adevăruri profunde, pe scurt, o bogăție exemplară capabilă, în însăși măsura în care iluzia momentului o apropia de *Modern style*, să se elibereze de naturalism și de impresionism. Această întoarcere în trecut, urmată curînd de noi succese ale istoricilor cu privire la Van Eyck, Van der

Goes, Bosch și Bruegel, a permis artiștilor să accepte îndrăznelile școlii din Paris, fără a se rătăci, să găsească în multitudinea mijloacelor de expresie ale artei contemporane trăsăturile unui stil flamand întinerit, care a fost și expresionist.

Influența primitivilor a fost mare în regiunea flamandă între 1902 și 1914 asupra artiștilor din Gand care s-au instalat pe malurile rîului Lys, la Laethem-Saint-Martin în compania sculptorului Georges Minne și a poetului Karel van de Woestijne. De fapt, n-a fost vorba în acest caz de o „școală", dar operele realizate au reprezentat aceeași inspirație simbolistă. Albert Servaes, născut în 1883, devenit viguros pictor expresionist al marilor teme catolice, căuta atunci în viața rurală motivele unei picturi religioase impresionante (*Țărani la cîmp*, Bruxelles ; tripticul *Vieții de țară*, Anvers). Valerius de Saedeleer (1867—1941) se menținea cît mai aproape de Bruegel, ale cărui forme le schematiza și găsea în cîmpia rîului Lys expresii originale ale iernii (*Iarna în Flandra*, Bruxelles ; *Sfîrșitul unei zile cenușii*, Gand ; *Sat sub zăpadă*, Anvers). În mod mai simplu, Albijn van den Abeele (1835—1918), secretar comunal al satului, lucra ca pictor „naiv" (*Vederea rîului Lys*, Deynze). Léon de Smet (născut în 1881), mai tîrziu portretistul lui Galsworthy, Conrad și Bernard Shaw, a părăsit neoimpresionismul lui Van Rysselberghe, cînd a sosit la Laethem în 1906, pentru a adopta forme nete, tonuri locale strălucitoare. Gustave van de Woestijne (1881—1947), fratele poetului Karel, prietenul lui Maeterlinck, i-a iubit tot atît de mult pe Fra Angelico și pe Van der Weyden, pe Bruegel și arta japoneză și a cîntat cu candoare impresionantele secrete ale vieții sale interioare. *Sfîntul Dominic* (Laethem, biserică) ; *Orbul* (Anvers) ; *Cap de țăran* (Gand) ; *Curtea Sfintei Agnesa* (Bruxelles, col. Van Buuren) ; *Duminică după-amiază* (0,93 × 1,42, Bruxelles) fac dovada diversității primului său

stil, apropiat, între 1900 și 1914, de cel al prerafaeliților și artiștilor de la Pont-Aven.

Totuși, în Brabant, fovismul își găsește adepți începînd din 1910. Grupul lor a stîrnit scandal în 1913, cu ocazia unei expoziții la galeria Giroux, deschisă nu de mult la Bruxelles. Cuprindea pe Jos Albert, Brusselmans, Cocks, Greten, Dehoye, De Kat, Navez, Pareels, Schirren, Scoupreman, Thévenet, Verhaegen și Wouters, Ramah, Van den Eeckhoudt, Gailliard au venit puțin după aceea ca să afirme împreună cu ei, într-un mod gălăgios, primatul senzației, farmecele culorii pure, arbitrare, efectul șocului rezultat din ciocnirea tonurilor necomplementare. Puțini dintre aceștia au rămas credincioși fovismului. Cel puțin Jean Gailliard (Bruxelles, 1896), Charles Dehoy (1872—1940), Médare Verburgh (1886—1957) și Ferdinand Schirren (1872—1944) au persistat pe calea inovațiilor mai puțin îndrăznețe la Bruxelles decît la Paris, pentru că se legau de Ensor și, prin el, de Rubens, de Oleffe în aceeași măsură ca și de Vlaminck sau de Matisse și cuprindeau tot atîta suflet cît și senzație. O dovedesc Wouters și Thévenet.

RIK WOUTERS

Cariera de pictor a lui Wouters, începută în preajma anului 1908, cuprinde patru ani, începînd din 1912 — dată a primului său succes la Bruxelles, galeria Giroux — pînă în 1916, an al marii sale expoziții de la Amsterdam și al morții sale în Olanda, unde fusese internat în 1915, odată cu retragerea armatei din Anvers. Ca și Matisse, a cîntat bucuria de a trăi, a îndrăgit tonurile „care impresionează fondul senzual al oamenilor", i-a plăcut uneori să șocheze publicul prin violența culorilor arbitrare, s-a supus farmecului unei sinteze asociind — după intenții subiective — linia pură și culoarea pură, și totuși nu i-a frecventat pe fovi la Paris și nu seamănă cu Matisse. Ținea

cu tărie la valorile permanente. El scria: „N-am decît un singur model, Natura. Frumusețea ei este nemărginită și voi ajunge să scot din ea destul încît s-o pot organiza cum vreau... Restul, face epoca; întotdeauna a fost astfel". Cum n-a părăsit niciodată natura, adică pădurea Soignes din preajma Boitsfort-ului, casa, soția sa figurează aproape în toate tablourile și propriul său chip suferind, după cum acuarelele și pînzele sale n-au făcut decît să-i reflecte frămîntările, bucuriile, speranțele, nu putea să se limiteze la jocul senzațiilor, chiar atunci cînd arunca pe pînză cu spontaneitate, cu gustul sigur, mari pete de carmin sau de albastru. Între 1908 și 1912, maestru i-a fost Ensor. Wouters a pictat atunci folosind cuțitul, în tușe dense, cu vermillon-uri vibrînd, tonuri strălucitoare de galben auriu (*Rază de soare deasupra orașului Malines*, Bruxelles, col. Finck; *Doamnă cu mănuși*, Bruxelles, col. Mabille). Apoi s-a îndreptat spre Cézanne. Nu l-a cunoscut la început decît din reproduceri; l-a apreciat apoi în cursul unei scurte călătorii la Paris (*Ciuperci*, Bruxelles, col. Cattier; *Mere și flori artificiale*, Anvers, col. Werner). Dar, în același timp, îndrăgise arta lui Renoir și, printr-o sinteză între lirismul lui Renoir și poeticele modulații ale lui Cézanne, și-a format stilul caracteristic operelor din 1912, *Doamna cu colier galben* (Bruxelles); *Educația* (Anvers, col. Werner), *Flori pentru aniversare* (0,97 × ×1,09, Anvers, col. Jussiant), unde întregul efect tinteşte nu femeia fericită ci masa, fructele, florile într-o armonie muzicală de ocruri, de tonuri portocalii înviorate de albastru și de galben. Dacă *Perdelele roșii* (1913, Bruxelles, col. Vermeylen), *Femeie în roșu* (Rotterdam), *Trandafiri albi* (1914, Bruxelles, col. Delporte) evocă mai precis arta lui Matisse, ele îl preced deoarece Matisse nu va picta asemenea pînze decît la Ponchettes, în 1918—1920. Wouters revine dealtfel neîncetat la Cézanne (*Ripă*, Brasschaat, col. Vanderlinden; *Nud cu fotoliu*

*de răchită*, 1915, Bruxelles, col. Van Geluwe). Modulațiile cézanniene conferă portretului *Rik cu bandă neagră* (1915, 1,02 × 0,85, Anvers, col. Van Bogaert), înfățișarea sa impresionantă. Simplitatea este în acest caz măreție. Un albastru-cenușiu modulat de verde, un carmin, o tușă de sepia, pata cruntă a legăturii negre pe ochi, cîteva tonuri translucide ca un contrapunct abil, așezate cu o măiestrie desăvîrșită, fac dintr-un soldat pe moarte, dar al unui pictor voluntar și mîndru, o imagine tragică.

LOUIS THÉVENET

Originar din Bruges (1874—1930), autodidact, apoi elev al lui Oleffe, după ce-i frecventase pe fovi la colecționarul Van Haelen, stabilit în sfîrșit la Hal, din 1914, a fost comparat — în mod puțin cam grăbit — cu Utrillo, pentru că au avut aceleași slăbiciuni, dar acest adept al tonurilor pure a fost un intimist în maniera lui P. de Hooch și a lui Vermeer. Interioarele sale pustii, pictate în tonuri de bej netede și modulate cu o pigmentare de galben, de vermillon sau de negru (*Cușca*, Bruxelles, col. Van Gelder; *Armoniu*, 1917, 0,70 × 0,60, Ixelles) sau eclerate de tonuri calde și proaspete (*Ușa verde*, 1922, Bruxelles, col. Lyr) vorbesc despre absență și evaziune.

*Cubismul* a atins în mod accidental opera lui Mambour și Scauflaire din Liège, a lui Raemacker (1887—1947) din Bruxelles, supranumit Ramah, a lui Jespers și René Guiette din Anvers. A făcut impresie asupra marilor pictori pentru un moment, dar n-a fost pentru ei decît un stil. Începînd din 1917 a existat un grup, *Plastic pur*, în 1920, un grup *Constructivism*. Afară de G. van Tongerloo, a cărui activitate întreagă este legată de cea a grupului olandez *De Stijl*, și H. J. Closon, născut la
 Liège în 1888 și stabilit la Paris începînd din

1921, singurul cubist convins a fost Victor Servranckx, născut la Dieghem în 1897, cu o activitate cosmopolită și care a ilustrat toate tendințele abstracte, de la cubismul cézannian pînă la abstracțiunea lirică.

Această impermeabilitate a picturii flamande la formulele cele mai îndrăznețe ale Școlii din Paris se explică prin faptul că înainte de 1914 țara era prost informată asupra cercetărilor pariziene și prin violenta ruptură pe care a reprezentat-o războiul din 1914—1918 pentru Belgia. Acestei țări pustiite, dar care a fost timp de patru ani simbolul curajului și al sacrificiului, i se oferă un nou stil care îi vorbește direct de ea însăși și îndrăznește, în sfîrșit, să ia numele care ar putea servi la denumirea întregii arte flamande, *Expresionismul*. Combatanți, răniți, refugiați sau exilați în Anglia sau în Olanda, tinerii pictori au revenit iconoclaști și, cuprinși de sentimente confuze care le dădeau viziunea unui sol mutilat, a unui curaj neînvins, au conceput o pictură virilă deformînd aparențele, pentru a face să apară mai bine expresia. Prin aceasta ei participau la un gust european, se alăturau lui Grosz, Sluijter, Auberjonois, Modigliani, Pascin, Soutine, Gromaire. Dar ei erau altfel. Ei constituiau o grupare vastă și coerentă, susținută de reviste, *Sélection, Cahiers de Belgique,* avînd o doctrină, un cal de bătaie, *Străinul* lui Permeke, expunînd în fiecare an într-o galerie a lor, numită *Centaure*. Această mișcare a rămas fidelă ei însăși din 1921 pînă în 1931, și a supraviețuit în niște forme derivate pînă în zilele noastre, în timp ce galeria care o patrona, prelungită în 1930 prin *Art vivant* și expozițiile de la Palatul de Belle-Arte din Bruxelles, prin *Art contemporain* la Anvers, îi prezenta sistematic în Belgia în fiecare an pe Picasso, Dufy, Van Dongen în aceeași măsură ca și pe Chagall, Chirico, Klee sau Kandinsky. În acel grup care îi cuprindea pe Permeke, De

Smet, Tytgat, Van den Berghe, Jespers, Daye, Servaes, Brusselmans, au existat valoni și flamanzi și fiecare din ei a reacționat în mod diferit la inovațiile pariziene. Dar pentru toți, și atît timp cît n-au cedat tentației suprarealiste, pictura a fost o activitate optimistă. Și prin aceasta, ei diferă de alți expresioniști. Viguroși, înflăcărați sau malițioși, arta lor exprimă o prietenie față de om, îi cîntă munca, luptele, bucuriile, pictează țăranul pe cîmp, marinarul pe chei, vînzătoarea la taraba ei, femeia de serviciu în bucătărie, plăcerile după-amiezii de duminică. Acești pictori au regăsit spiritul flamand al secolului al XVI-lea, cel al lui Aertsen și Bueckelaer, și pînă în tonurile sale pămîntii, cel al lui Bruegel, căruia îi sînt consacrate zece lucrări începînd din anul 1921 pînă în 1931.

CONSTANT PERMEKE
(ANVERS, 1886—OSTENDE, 1952)

Cel mai mare dintre expresioniștii aceștia a fost elevul lui Delvin la Gand. Prieten al lui G. de Smet, s-a instalat împreună cu el, cu Servaes și Van den Berghe la Laethem în 1909, a început ca neoimpresionist cu peisajul, a locuit la Ostende din 1912 pînă în 1924, și s-a exprimat în chip mai viguros (*Iarna în Flandra*, Anvers). Rănit grav în 1914, evacuat în Anglia, a trăit izolat în satul Chadstock și a creat acolo compoziții excelente în care realitatea se supune voinței sale și devine adevăr tipic. *Străinul* (1,73 × 1,80, Bruxelles) avea să-i aducă succesul și să reînnoiască pictura belgiană. Refractar față de spiritul Școlii din Paris, pictînd de predilecție omul, Permeke afirmă gustul pentru o artă brutală, servită de tonuri arbitrare, ciocnindu-se în mod îndrăzneț. Sînt forme sumare și monumentale care dovedesc emoții trezite de năvala unui vizitator într-o locuință umilă. Chipurile sînt sacrificate. Ocrul, brunul, aurul, verdele de jad sînt plasate cu vigoare în mijlocul unor mari pete roșii.

Întors în Belgia, Permeke a lucrat la Ostende pînă în 1925. Orașul i-a inspirat opere foarte deosebite de cele ale lui Ensor. Parcă vrînd să dea frîu liber bucuriei sale de a exista, într-un stil în care se întîlneau urme ale cubismului și amintirea precisă a lui Bruegel, el a pictat întîi pînze viu colorate (*Chermesă la Ostende*, 1922, Anvers), compoziții mai sobre, în care însă verdele și galbenul izbucnesc printre brunuri și griuri (*Over Permeke*, 1922, Jabbeke) și pînze aproape monocrome. Brunul-închis, ocrul sînt suficiente atunci pentru a reda modeleul formelor, lumina, sentimentul. Este vorba despre *Vislași* (1921, Liège); *Frații marinari* (1923, Basel); *Femeie cu coș* (Anvers, col. de Lange) și capodopera pictorului, *Logodnicii* (1923, Bruxelles). Echilibrul și coeziunea unei compoziții simple și ferme, îndrăzneala imaginației care dă mîinilor enorme, redate în mod grosolan, o valoare expresivă egală cu cea a chipurilor, un aer de fericire melancolică, simplitatea plebeiană și afecțiunea ascunsă impresionează în această imagine a cuplului, conferindu-i stil. Este epoca succesului lui Permeke care expune în 1923 și 1924 mai mult de o sută de pînze și o sută de desene la *Art contemporain* din Anvers, la *Galerie Giroux* din Bruxelles. În 1925, se duce la Anvers, nu se simte bine acolo, închiriază o locuință la Jabbeke, revine la Ostende. În această perioadă pictează *Băutorii de cafea* (1927, Anvers), *Țărani cu pisica* (1928, Bruxelles, col. Van Geluwe), *Rulota galbenă*, o concesie făcută cubismului. Beneficiază de o comandă importantă, cumpără în 1928 la Jabbeke, în cîmpia flamandă la cîțiva kilometri de coastă, casa numită „Maison aux Quatre Vents", unde pictează pînă la sfîrșitul vieții și care a devenit Muzeul Permeke. A fost atunci, cu măiestrie, marele pictor al pămîntului și al mării și a compus o epopee a naturii, a cărei fecunditate și forță le-a exprimat prin stilizări ale formei și ale tonului, prin

game întunecate sau viu colorate. Marile opere ale acestei perioade sînt *Pîinea cea de toate zilele* (Jabbeke), *Scroafa* (1929, 2,25 × 2,00, Waalre, col. Van Bakel), o pînză care a făcut scandal şi nu seamănă deloc cu cea a lui Stobbaertus, cu acelaşi subiect, *Iarna la Jabbeke* (1930, Anvers, col. E. Permeke), *Staul* (1933, Paris, Muzeul de Artă Modernă), *Om mîncînd rasol* (Courtrai, col. Herbert), *Peisaj* (Jabbeke), *Marina cea mare* (1935, Jabbeke), *Oameni dormind* (Bruxelles, col. Dotremond). În timpul celui de-al doilea război mondial ,pe vremea cînd aborda sculptura, Permeke a pictat mai ales nuduri, portrete şi, mai tîrziu, în Bretania, pînze în care se exprima un sentiment calm al naturii.

A rămas totuşi întreaga viaţă adeptul unei arte a eliziunii şi a forţei. Siluete grele şi întunecate, contururi brutal desenate, detaliul sacrificat mereu în favoarea expresiei caracterului sau al dinamismului vital, al tonurilor dure, sepia, pămînturi calcinate, negruri eclerate de crom, de vermillon, de verde-fosforescent, o factură densă, o trăsătură de pensulă îndrăzneaţă sînt componentele unui stil vehement şi baroc.

GUSTAVE DE SMET
(GAND, 1877—DEURLE, 1943)

Temperament mai calm, iubitor de armonie, s-a inspirat din cîmpiile rîului Lys. S-a alăturat expresionismului în Olanda, în 1914—18, datorită lui Le Fauconnier şi lui Sluijters, a pictat mari figuri de pescari, cu forme aspre, ferme (Haga, Liège), mici compoziţii în pastă ceroasă, apoi a aflat în cubismul cézannian un mod de expresie care îl apropia de Permeke. În sfîrşit, fără să renunţe la geometria cubistă, a dat satelor-jucării pe care le-a pictat o formă pe măsura umorului său. *Marea tragere la ţintă de la bîlci* (1923, Courtrai, col. Herbert), *Cafeneaua* (1925, 1,50 × 1,10, Boulouris, col.

Pisart-Fourez), *Peisaj mare cu vaci* (1928, Bruxelles, col. Janlet), *Curte de fermă* (Liège), *Îndrăgostiții* (1931, Courtrai, col. Herbert) sînt compoziții sobre plebeiene, în tonuri deschise, transformate în idile plăcute.

JEAN BRUSSELMANS
(BRUXELLES, 1884—1953)

Își începuse cariera în 1906 ca realist, a expus apoi împreună cu fovii în 1913. A suferit influența lui Oleffe, apoi s-a apropiat de expresioniști, dar n-a expus niciodată la *Centaure*. Interesat de constructivism, a simplificat planurile, a ales tonuri acide și provocatoare și pictînd peisaje din Brabant (*Iarnă la Dilbeek*, 1925, 0,91 × 1,00, Bruxelles, col. A. Laes; *Seceriș*, Liège), naturi moarte, motive intimiste (*Interior mare*, 1939, Courtrai, col. Herbert), compoziții simbolice (*Toamnă*, 1952, Liège) sau decoruri, acest colorist viguros de inspirație populară a vădit o sinceritate sănătoasă și viguroasă.

EDOUARD TYTGAT

A fost poetul grupului. Inovațiile sale se află la frontiera dintre expresionism și suprarealism. Originar din Bruxelles (1879—1957), ucenic ceasornicar și tipograf la Bruges înainte de a aborda pictura, el s-a instalat înainte de 1914 la Watermael și a expus pînze impresioniste, fără succes, la Gand și la Bruxelles. După război, cînd s-a întors din Anglia, s-a stabilit la Woluwé-Saint-Lambert, a aderat la mișcarea numită *Sélection*, a ilustrat cu gravuri în acvaforte cărțile lui Ramuz și Supervielle și a pictat după fantezia visurilor sale *Parc la Nivelles* (1922, Liège); *Circ* (1925, Bruxelles, col. Mabille); *Fermecătoarea învinsă și frumosul cîntăreț* (0,73 × 0,92, 1927, Bruxelles, col. P. Haesaerts); *Duminică după-amiază* (1927, Bruxelles), *Colț de atelier* (1932, Ixelles); *Cuceri-*

*rea Troiei* (0,97 × 1,30, 1950, Bruxelles, col. Van Geluwe); *Primăvara* (1952, Liège) sînt printre cele mai bune pînze ale unui pictor care cîntă, în cea mai delicată gamă de griuri, cu o ingenuitate plină de spirit și de dezinvoltură, bucurii trecătoare, tragedii înșelătoare, alegorii plăcute.

*Suprarealismul* avea în Belgia un titlu de nobleţe și Bosch, Bruegel, Jan Massys, Wiertz sau Ensor puteau să facă dovada. Fantezia sa i-a influenţat pe Tytgat, Spilliaert (1881—1946), Daeye (1873—1952), Mambour (născut în 1896). E. Mesens (1903—1971), inventatorul colajelor fantastice, desenatorul A. Simon (născut în 1906), Jane Graverol (Ixelles, 1910), Rachel Baes (născută la Bruxelles în 1912). Trei pictori l-au reprezentat prin excelenţă cu multă forţă.

Frits van den Berghe (Gand, 1883—1939), desenator satiric la ziarul socialist *Wooruit* din 1929 pînă în 1939, elev al lui Delvin, l-a întovărășit pe De Smet de la Laethem-Saint-Martin în Olanda, în 1914, a participat împreună cu el, cînd s-a întors, la mișcarea *Sélection*, a expus la *Centaure* ca expresionist *(Pictorul soarelui*, 1920, Anvers, col. De Ridder), *Duminică* (1923, Bruxelles). În 1925, a descoperit suprarealismul, a cărui primă expoziţie pariziană a avut loc în același an. Stabilit la Gand, din 1927 pînă la moartea sa, a rămas foarte ataşat de această estetică. Inspiraţia sa influenţată de gîndirea freudiană a fost alimentată curînd de tragice premoniţii; pericolele ascensiunii fascismului au făcut-o violentă, halucinantă, sarcastică, găsindu-și expresia la încrucișarea diferitelor influenţe ale lui Grosz, Max Ernst, Ensor și Goya, dar s-a distins prin bogăţia coloritului. *Omul norilor* (1927, Grenoble); *Statuie care cîntă* (1928, Bruxelles, col. Servranckx); *Înger asupra oraşului cuprins de foc* (1928, Gand, col. Guys); *Domeniul dragostei* (1929, Bruxelles, col. Servranckx); *Genealogie*

(1929, 1,46 × 1,15, Basel); *Compoziție fantastică* (1929, Bruxelles, gal. Finck); *Omagiu lui Goya* (1932, Bruxelles, col. van Geluwe) sînt pînze, în tonuri fulgurante de vermillon, de brun-roșcat, de galben de sulf, de verde-albăstrui, de verde-clor, în linii sinuoase sau ciopîrțite, în care se exprimă în mod aluziv farsa tragică a vieții.

RENÉ MAGRITTE

Născut la Lessines în 1898, Magritte, care și-a petrecut copilăria la Charleroi, a învățat să picteze în 1916 la Academia din Bruxelles. De la cubism i s-a tras predilecția pentru tonurile de gri și pentru laviu. Desenator la o fabrică de tapete din 1922 pînă în 1925, adept al suprarealismului, a participat la dezbaterile grupului la Paris, din 1927 pînă în 1930. A trecut de la tonuri neutre (*Peisaj*, Charleroi, col. Crowet) la o gamă deschisă de bej, roz, verde-palid, de albastru ca cerul (*Traversarea dificilă*, 1926, Bruxelles, col. Barman; *Dublul Secret*, 1927, 1,14 × 1,62, Liège; *Treptele verii*, 1938, Paris, col. Spaak). După ce-și alesese motive simbolice, între 1938 și 1945, și-a luat ca subiect de inspirație realitatea (*Pîinea cea de toate zilele*, 1942, Bruxelles, col. van Haelen; *Civilizație*, 1945, Bruxelles, col. Van Parijs). În jurul anului 1950, s-a complăcut în întîlnirile dintre viață și moarte, a refăcut, cu cosciuge pentru personaje, cîteva capodopere ale trecutului (*Perspectivă Récamier*, Bruxelles, col. Van Parijs; *Perspectivă Manet*, 0,81 × 0,60, Bruxelles, col. Dotremont). A ajuns, în sfîrșit, în mod senin la efecte minunate de umbră și de lumină (*Împărăția luminilor*, 1954, 1,46 × 1,14, Bruxelles), la visuri de evaziune spre peisaje proaspete în albastru ca levănțica, roz-pal, verde-crud (*Lecția întunericului*, 1955, New York, gal. Jolas), la o completă fuziune a artei și a naturii (*Plimbările lui Euclid*, 1955, col. artistului). Dar întotdeauna a plasat demitente într-un strat subțire și în mod egal, și

pensula lui căuta efecte de *trompe-l'oeil*. Foarte puternic influențat de Chirico și de Carrà, el „încetează — după expresia lui Breton — să perceapă în mod contradictoriu" viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul. Calamburul, necuviința determină compoziții în care piatra trăiește, în care cerul se crapă, în care natura este edificiu și edificiul peisaj, în care partea înlocuiește întregul, în care raporturile normale și obișnuințele sînt rupte în mod voluntar. În această lume absurdă, pictorul vede un adevăr. Opera sa este în același timp ecoul emoțiilor unei făpturi sensibile la contactul cu viața socială și politică. Prin aceasta, ironia care demască neîncetat folosirea, lipsită de valoare, a obiectelor pentru a restitui lucrurilor puterea lor magică, are uneori un accent plin de asprime.

PAUL DELVAUX

Delvaux, adept — ca și Magritte — al „suprarealismului fotografic", este mai mult un povestitor. Născut la Antheit, lîngă Huy, în 1897, format la Bruxelles, astăzi profesor la Școala de arte decorative din Cambre și locuind la Boitsfort, la marginea pădurii Soignes, Delvaux datorează gustul său pentru arta antică studiului picturii lui David, *Marat*, și al *Frumoasei Rozina* de Wiertz, operelor lui Rogier van der Weyden, o artă a certitudinii și a rigorii prin care, în mod paradoxal, își exprimă visele. Desenul foarte sigur primează asupra culorii, dar aceasta conferă pînzei o forță de expresie cu atît mai mare cu cît se compune din acorduri simple și dense. Atunci cînd, în 1927, Delvaux a descoperit tablourile lui Chirico, în care apar în arhitecturi pustii o statuie, vreun obiect derizoriu sau linia îndepărtată a unui tren, a avut răspunsul modern la întrebările sale. Începînd din 1935, a inventat vaste spații însuflețite de femei pictate în *trompe-l'oeil* — goale sau îmbrăcate

în rochii demodate, cu ochii mari de căprioară, inocenți și goi. Ele stau alături de bărbați cu pălării melon sau de schelete, așteaptă un vizitator, se odihnesc sau trec, venite din tablourile lui Jan Massys și din Școala de la Fontainebleau, din vasele grecești sau din frescele de la Cnossos, într-un decor de temple dorice, de piețe din Ferrara, de munți vulcanici, de gazometre, de uzine sau de grădini florentine. Uneori, contemplate de pictor — care, la marginea pînzei sale, își privește în ele visurile realizate —, exprimă o lecție îndrăgită de pictorii din Nord : deșertăciunea lucrurilor omenești. Par să invite la fericire prin goliciunea lor perversă, prin privirile lor largi, prin gesturile lor mîngîietoare, dar pictorul le compară cu fragilitatea trandafirilor. Mersul lor lent refuză viața. Somnul lor și cel al orașului adormit sînt alături de moarte. Unul dintre cele mai frumoase tablouri, *Oraș lunar* (1944, 1,42 × × 2,00, New York, col. Salkin), ale cărui tonuri de albastru profund, de roz, de verde, de gri, sînt toate pătrunse de lumină, exprimă limpede aceste intenții morale. Orașul antic, sub clar de lună, care are răceala mormintelor ; perechile încremenesc în poze studiate ; frumusețea vie a unei femei din primul plan se opune figurii centrale, un schelet a cărui umbră de pe dalele de marmură îi alungește silueta. „Veți fi ceea ce sînt". Încă din *Noduri roz* (1936, 1,15 × 1,65, Paris, col. Spaak) se vede un craniu lîngă nudurile indecente. Delvaux pictează și în 1944 *Schelete* (Paris) conversînd într-un interior burghez ; prin ușa de sticlă se vede venind spre ele o femeie vie, goală. În 1952, el evocă *Iarna* (1,70 × 2,25, Liège) prin schelete pictate într-o seră cu vegetație luxuriantă și transformă iconografia *Răstignirii* (Bruxelles) plasînd pe cruci scheletele lui Hristos și ale tîlharilor. În schimb, *Ecce homo* (1957, Anvers) adună mulțimea, soldații, călăii deveniți schelete în jurul Răstignitului viu. Simbolurile sînt transparente și

amintirea *Triumfului morții* de Bruegel este evidentă. Multă vreme, Delvaux a pictat în griuri, forma era modelată printr-o tușă mată și determina tonul, lumina și volumul să participe la crearea iluziei. *Omul de pe stradă* (1940, Liège), *Orașul neliniștit* (1941, Bruxelles, col. Demol) își datorează frumusețea armoniei de griuri. Către 1946, sensibil la gusturile noi, maestrul *trompe-l'oeil*-ului și-a aplatizat formele, însufletindu-le cu tonuri vii, violeturi și roșuri intense, negruri strălucitoare, verde crud (*Marile sirene*, 1947, 3,05 × 2,03, Bruxelles, col. Merck). Împodobea atunci (1947—1955) casa lui Gilbert Perier la Bruxelles cu fresce în care curtezanele trec prin fața Partenonului ; decora sala de jocuri, a acelei Kursaal din Ostende, construită după 1950 de arhitectul Stynen, se îndrepta spre o factură optimistă. A revenit la gamele întunecate, pentru a picta, în lucrări de o mare frumusețe, peisaje din Boitsfort. *Trenul de seară* (exp. Boitsfort, dec. 1957) — viziune a unui tren care pleacă pe clar de lună, din gara de periferie unde, pe peron, singură, privește o fetiță ciudată — reunește sub albastrul cerului tonuri de negru, tonuri crude de alb, susținute de cîteva tușe de galben sulf și de roșu cărămiziu. Delvaux — pe care pare a dori să-l continue astăzi ca un colorist pictorul Delmotte — a conferit suprarealismului belgian o forță lirică ce se datorează în mare măsură permanenței, dincolo de toate îndrăznelile, a valorilor flamande tradiționale.

## REÎNTOARCERE LA TRADIȚII

Aceste valori prezentau din nou interes pentru numeroși artiști și pentru public, în jurul anului 1930. După cum a existat în Franța o „întoarcere la uman", un „realism poetic", atunci cînd galeria *Le Centaure* și-a închis porțile, cînd revista *Sélection* și acele *Cahiers de Belgique* au dispărut, s-a observat în Belgia

o reacție împotriva tendințelor abstracte. În 1928, pictori din Hainaut, sub impulsul lui Anto Carte, al lui Buisseret, al lui Paulus constituiau grupul *Nervia* și îi cooptau pe Léon Devos, Léon Navez, Franz Depooter, Taf Wallet, Jean Winance. Idealul grupului era respectul pentru desen, grija pentru compoziție și rațiune, contactul direct cu realitatea socială. Dintre cei trei animatori ai mișcării, Anto Carte (Mons, 1886 — Bruxelles, 1954), pictor, gravor, decorator de tapiserie și vitraliu, spirit mistic dar sensibil la luptele și mizeriile ținutului negru, era un expresionist ispitit în același timp de Bruegel și de Picasso. Cea mai valoroasă parte a artei sale o constituie, fără îndoială, aceste tablouri viguroase : *Joia mare* (Liège), *Plecarea minerului* (Ninove, col. Durant), *Omul cu cocoș* (Ixelles). Louis Buisseret, prietenul său, născut la Binche în 1888, desenator, gravor, membru al Academiei Regale din Belgia, este un clasic pur care nu l-a părăsit pe Rafael decît ca să se apropie de Rohner (*Doamna Eeckman*, Bruxelles, col. ; *Zi de vară*, 1928, Chicago ; *Pomona*, 1938, Veneția ; *Țărănci*, 1949). Pierre Paulus (1881—1959), numai vigoare brutală, numai forță plebeiană, este pictorul ținutului negru, al Sambrei întemnițate și captive sub gheață (*Cer verde*, 1934, Paris, Muzeul de Artă Modernă ; *Edecar pe Sambre*, 1938, Charleroi, col. part.), sate de mineri, uzine (*Cătun valon de mineri*, 1933, Bruxelles ; *Exploatare de cărbuni pe ninsoare*, 1935, Bruxelles, col. J. P. Paulus). El exaltă viața muncitorească într-o sinteză din ce în ce mai aprofundată a omului și a mediului său (*Iarnă în ținutul negru*, 1941, Theux ; *Mineri odihnindu-se*, 1953, Bruxelles, col. J. P. Paulus), mergînd adesea pînă la viziuni dantești. A reușit maternități impresionante, figuri energice de muncitori (*Miner*, 1935, Bruxelles ; *Miner*, 1936, 0,80 × 0,65, Liège), lucrîndu-și pînzele în trăsături largi, cu accentuări expresive, într-o gamă întunecată în care apar străfulgerări de roșu intens.

Alți pictori, numiți uneori „animiști", sînt clasici puri, cum este portretistul Isidore Opsomer, născut în 1878, director al Academiei Regale din Anvers (*Regele Albert*, Bruxelles), niște impresioniști întîrziați, niște fovi îmblînziți, intimiști delicați. Cei mai buni trec dincolo de reprezentare, inspirîndu-se din Ensor sau din Evenepoel. Unii sînt peisagiști sau pictori de gen, Marie Howet, născută în 1897, Albert van Dyck (1902—1951), François Maréchal (Liège, 1861—1945), Alphonse Mataive (1856—1946) interpret al furnalelor și al minelor de la Ougrée, Marthe Guillain, născută la Charleroi în 1890, Jan van Wel, Van Overstraeten născut în 1892. Alți pictori de mare talent au fost născocitori prestigioși de armonii colorate sau de imagini de vis. Henri Wolvens, născut în 1896 la Bruxelles, colorist liric, organizează, sub aparența unor peisaje observate sau a unor scene poporaniste, compoziții strălucind din cauza soarelui (*Casa notarului*, Bruxelles ; *Cafenea cu biliard*, 1942, Liège ; *Plajă însorită*, 1959, Bruxelles, col. Finck). Alice Frey, născută la Anvers, elevă a lui Ensor în timpul războiului din 1914, îi datorează ceva din spiritul său maliții (*Carnaval*, 1929, Bruxelles), dar universul ei personal de culori fluide și proaspete, la jumătatea drumului între idila delicată și suprarealism (*Femeie cu evantai*, Liège ; *Fereastră*, Ixelles, 1943 ; *Frumoasa extravagantă*, 1956, Bruxelles, col. Finck), femeile tinere, drăcușorii, sărbătorile în afara timpului transfigurează poetic realitatea.

## GRAVURA

Toate tendințele artei secolului s-au reflectat în gravură. Începînd din 1890 a cunoscut un nou avînt care a cuprins mai întîi gravura în acvaforte. Ensor (*Marea bătălie*, 1895) a fost inovatorul ei ; era foarte prielnică inspirației sale pripite. Într-un stil mai brutal, J. Smits evoca priveliștile Campinei. Wouters a găsit

acele minunate efecte de lumină *(Turnul Sfîntului Rombaut,* 1911). Jules de Bruycker din Gand (1870—1945), pictor de gen și acuarelist, a evocat ca un romantic, dar cu o linie elegantă și precisă, piețele, scenele populare din Gand. Jules Vanpaemel, gravor de vise, de flori cosmice, de peisaje înceţoşate, şi Walter Vaes din Anvers, născut în 1882, portretist și pictor de flori, au fost adepții unui suprarealism maliţios. Vaes a gravat compoziţii florale și poetice viziuni din Anvers.

Gravura cu acul s-a reînnoit, în sensul acuității trăsăturii, a eliziunii, a punerii în valoare a alburilor sub impulsul francezului Laboureur. Ea a fost practicată adesea de Minne și de Servranckx. Lemnul gravat și litografia au avut succes mai mare, au fost practicate de Minne Tytgart, Henri van Straeten, frații Jean-François și Joseph Cantré, de Nicolas Eeckman, expresionist din Bruxelles, dar a fost domeniul lui Frans Masereel, cu siguranță cel mai mare și mai viguros xilograf contemporan. Născut la Blankenberghe în 1889, elev al lui Delvin la pictură, al lui Bruyker la gravură, instalat la Paris în 1920, dar mereu în contact cu țara sa, a pictat subiecte sociale, portrete (familia *Romanichel,* 1920, Liège ; *Roger Martin du Gard,* 1956, Paris). A fost în special întreaga sa viață un ilustrator extrem de fecund, dînd gravuri la ziare, la săptămînale, la reviste de avangardă, ilustrînd cărțile lui Verhaeren, ale lui Ch. de Coster, R. Rolland, publicînd culegeri bogate (*Cartea mea de rugăciuni,* 1918 ; *Oraşul,* 1925 ; *Sirena,* 1928). Verva inspirației promptitudinea mîinii, vigoarea contrastelor de negru și alb (*Omagiu lui Verhaeren,* 1955), forța sentimentului social conferă operelor acestui poet epic o frumusețe durabilă.

## DUPĂ 1946

E prea devreme ca să se scrie istoria activității artistice belgiene începînd de la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial. Paralel cu grupul

francez care a contribuit la fondarea Salonului din Mai și după o expoziție la Bruxelles, cu picturi de Marchand, Pignon, Fougeron, Manessier, s-a format în 1945 un grup numit *Jeune peinture (Pictura tînără)*, expunînd la galeria *Apollo*. El preconiza o artă de șoc, bazîndu-și efectul pe o alegere subiectivă a culorilor și a formelor elementare, supunînd realul la niște stilizări îndrăznețe, alăturînd tonurilor strălucitoare un grafism expresiv prin diversitate și refuzînd a treia dimensiune. Membrii acestui grup erau pictori ai generației 1910—1920 : Gaston Bertrand, Anne Bonnet, Jean Boquet, Jean Cox, Joseph Delahaut, Henri Heerbrandt, Louis van Lint, René Mels, Marc Mendelson, Rudolf Meerberger, Jean Milo, Antoine Mortier, Luc Peire, Mig Quinet, Jean Eets, R. Slabbinck, J.-M. Strebelle. S-au ciocnit foarte curînd de cei mai tineri decît ei, născuți între 1920 și 1930, și au fost prinși în dezbaterile ce au avut loc în Belgia, ca și restul lumii, începînd din 1948 ; discuție despre concret și abstract, despre arta burgheză și arta proletară, despre figurativ și despre informal. Dacă în pictura din Hainaut, stimulată de *Saloanele* anuale ale Cercului regal *(Cercle royal)* din Charleroi, fondat în 1921, persistă amintirea grupului *Nervia*, chiar în timpul cînd suprarealismul se prelungea în el pînă în 1948 în operele lui Pol Bury, dacă prestigiul gravorului Gustave Marchoul menține artiști ca Gustave Camus, Marcel Gibon, Albert Mascaux într-un contact ferm cu realul, aproape toți membrii grupului *Jeune peinture* au cedat atracției modelor celor mai îndrăznețe. Printre cei mai în vîrstă, Bertrand, Bonnet, Van Lint se impun atenției. Louis van Lint, născut la Bruxelles în 1909, de reputație internațională, a trecut de la cromatismul strălucitor din operele sale figurative *(Prînzul miniștrilor*, 1946, Bruxelles),
 de la primele sale compoziții abstracte (*Char-*

*tres,* 1950, Bruxelles, *col.* Dotremont) la forme mai rigide și tonuri cenușii (*Alb și negru,* 1952, Bruxelles, col. Camu ; *Catedrala verde,* 1958). Gaston Bertrand, născut în 1910, la Wonck în Limbourgul belgian, sensibil, ironic și discret, pictează în tonuri deschise și în griuri (*Scară galbenă,* 1946, Bruxelles, col. Dotremont ; *Arhitectură,* 1949, Bruxelles ; *Formă închisă,* 1953). Anne Bonnet (Bruxelles, 1908—1960), colegă a lui Van Lint și Bertrand, s-a orientat încetul cu încetul spre o artă eliptică în care persistă un fond profund al culorii proaspete și transparente (*Compoziție,* Ixelles ; *Dimineață,* 1953, Liège ; *Pădurea pietrificată,* 1958, Statul belgian). Printre cei mai tineri, Pol Bury (născut în 1922), venit de la suprarealism la abstracțiune, a devenit, ca Pol Mara și Paul Hoeydonck, un susținător al artei *pop,* Pierre Alechinsky, născut la Bruxelles în 1927, și membru al grupului internațional Cobra între 1948 și 1950, frămîntă pastele colorate și dense (*Întrevedere,* 1960, Bienala de la Veneția) ; Jan Burssens, născut la Malines în 1925, este adeptul unei picturi informale și subiective (*Femeie scăldîndu-se,* 1958, Berchem, col. Trouillard) ; Octave Landuyt, născut la Gand în 1922, influențat de Klee, pictează figuri fantastice (*Incantație,* 1957) ; Serge Vandercam, născut în 1924, aduce în pictură începînd din 1952 o exuberanță vie (*Compoziție,* 1959, Bienala de la Paris) ; Bert de Leeuw, născut la Anvers în 1926, folosește cu plăcere o pastă zgrunțuroasă în compoziții informale cu titlu gratuit (*Pasiune amară,* 1959, Bienala de la Paris) și Roger Dudant, născut în 1929 la Hainaut, elev al lui Delvaux, vădește în compozițiile sale sobre informale un profund simț al picturii, o sensibilitate lirică (*Grisaille, Lumini,* 1959, Bienala de la Paris) care îl leagă în mod indiscutabil de tradițiile artei flamande.

# CONCLUZIE

Ce este deci acest geniu care, trecînd de la un secol la altul, se exprimă la Anvers ca şi la Gand, la Liège ca şi la Tournai, la Bruxelles ca şi la Bruges ? El are două feţe : una reţinută, căci omul din Nord tace bucuros, cealaltă plină de exuberanţă. Acesta e Thierry Bouts şi Rubens, Renier de Huy şi Jef Lambeaux, nava austeră din Tournai şi înflăcărarea aeriană a turnurilor din Malines. Cu toate acestea, cele două tendinţe se contopesc, chiar şi în arhitectură, în acea atitudine în faţa creaţiei artistice, pe care am numit-o „expresionistă". A supune materia şi forma expresiei manifeste a bucuriei sau angoasei sale, a refuza viziunea obiectivă şi a proiecta, intens, în imagine, în relief, în edificiu, înflăcărarea sa profundă, acesta este cu adevărat spiritul Ţărilor de Jos meridionale. Atunci cînd Van Eyck pictează *soţii Arnolfini*, înscrie în centrul imaginii, între lampa şi oglinda simbolice, textul care afirmă participarea întregii sale fiinţe la opera creată : „Johannes de Eyck fuit hic". Atunci cînd Delvaux pictează *Mîinile*, el se reprezintă la marginea pînzei contemplîndu-şi visul. Atunci cînd Magritte pictează *Plimbările lui Euclid*, el inserează în pînză propria sa pînză, peisaj în peisaj, unde se aşază pensula lui. Fiecare din cei trei dovedeşte că arta, sentiment liric al frumuseţii sau vis al realului,

este pătrunderea lumii de către sufletul artistului.

Astfel, flamanzi și valoni au reprezentat de predilecție în epocile de mare fervoare, pe *Sfîntul Luca pictînd Fecioara* în epocile de umanism și de gust pentru antichitate, pe *Apelles pictînd-o pe Campaspe*. Pictorul este întotdeauna personajul esențial, și obiectul proclamat al artei este stăpînirea Adevărului sau a frumuseții lumii de către temperamentul pictorului.

Dar lumea își impune prezența sa exaltantă și arta se naște din contactul arzător, încă din secolul al XV-lea, cu realitatea cotidiană, cu lucrurile umile, cu viața socială, observate, iubite, reprezentate cu scrupul și prietenie. Flamanzii au creat și o arhitectură civilă cu totul originală, au dat în pictură adevăratul avînt al peisajului, al naturii moarte, al scenei de gen, au favorizat arta satirică și realistă a meșterilor lemnari, arta dramatică a retablurilor sculptate. Orice operă se populează cu imagini din viața meșteșugarilor, a minerilor, ca și din viața burghezilor și a principilor. Nenorociții ocupă de foarte curînd un loc important, suscită niște creații tulburătoare ; și, de-a lungul secolelor, se nuanțează, se prelungește, marea temă a anotimpurilor, a muncii, a sărbătorilor, a plăcerilor și a durerilor în ritmul naturii. Ezitînd mereu între două tentații contrare, această artă ajunge întotdeauna să înflorească din contopirea realului și a visului : ea dă secolului al XVI-lea flamand o măreție care îl deosebește de manierismul european.

Creatorii acestei țări s-au recunoscut de asemenea întotdeauna în Bruegel. Artist al liniștii și al elanurilor nebunești, al bucuriilor grosolane și al poeziei delicate, Bruegel, care le rezumă îndrăznelile și certitudinile, simbolizează geniul flamand.

## Generalităţi

GUICHARDIN (L.), *Description de tout le Pays-Bas,* Anvers, 1567. — PIRENNE (H), *Histoire de Belgique,* 7 vol., Bruxelles 1902—1932. — MOREAU (R. P. de), *Histoire de l'Eglise en Belgique,* Bruxelles, 1940, — *Biographie nationale,* publ. de Académie royale de Belgique, Bruxelles, dep. 1866. — ROMBOUTS et VAN LERINS, *De Liggeren en andere Archieven der Antwerp. Sint-Lucasgilde,* Anvers, 1872. — BRANDEN (v. den), *Geschiedenis der Antwerp. Schilderschool,* Anvers, 1883. — HAEGHEN (v. der), *la Corporation des peintres et sculpteurs de Gand,* Bruxelles, 1906. — HAUTE (v. den), *la Corporation des peintres de Bruges,* Bruges, 1912. — THIEME et BECKER, *Allgemeines Lexikon...,* Leipzig, 1907—1950, — FIERENS (et BAUTIER, CASIER, DELEVOY, DE MAEYER, GRIENDL), *Dictionnaire des peintres,* Bruxelles, f.d. (1950). — WILENSKI (R. H.), *Flemish Painters,* 2 vol., Londra, 1960. MICHEL (A.), *Histoire de l'art,* 18 vol., Paris, 1905—1929. — DESHAIRS (L.), *Histoire de l'art (la Flandre,* par Edouard MICHEL), Paris, 1933. — LEURS (et VERMEYLEN, GABRIELS, LAVALLEYE), *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst,* Anvers, 1938. — FIERENS (et DELEN, MARLIER, LAVALLEYE, RQLLAND), *l'Art en Belgique,* 1939, — FIERENS (P.), *l'Art flamand,* Paris, 1945. — LAURENT (M.), *l'Architecture et la sculpture en Belgique,* Bruxelles, 1928. — MANDER (Carel VAN), *Het Schilderboek,* Harlem, 1604, trad. HYMANS, Paris, 1884. — GENAILLE (R.), *la Peinture flamande : de van Eyck à Bruegel,* Paris 1954 ; *De Rubens aux surréalistes,* Paris, 1958 ; Carel VAN MANDER, *Cartea pictorilor,* Bucureşti, 1977 ; GENAILLE (R.), *Enciclopedia picturii*

*flamande și olandeze*, București, 1975. — FEYAERTS (Monique), *la Peinture en Belgique*, Bruxelles, 1960. — HULST (R.A.d'), *Tapisseries flamandes du XV^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1959. — DELEN (A.J.J.), *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas*, 3 vol., Paris, 1924—1934. — HELBIG (J.), *De Glasschilderkunst in Belgie*, Anvers, 1944. — *Dictionnaire universal des Arts et eds Artistes*, Paris, Hazan, 1967—1968.

## Capitolul I

HELBIG et BRASSINE, *l'Art mosan*, 2 vol., Bruxelles, 1906—1911. — BONIVER (F.), *les Styles des constructions liégeoises*, Liège, 1938. — DANDOY (et DEWEZ, GILBART), *Liège, centre d'art*, Liège, 1947. — DEVIGNE (M.), *la Sculpture mosane*, Bruxelles, 1932. — BORCHGRAVE D'ALTENA (comte J. de), *Orfevreries mosanes*, Liège, 1951. — PURAYE (J), *les Fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy*, f.d., 1951. PHILIPPE (J.), *l'Evangéliaire de Notger et la chronologie de l'art mosan*, Bruxelles, 1956. — Trésors d'Art de la vallée de la Meuse, *Catal. Expos.*, Paris, 1952. — WARICHEZ (chanoine J.), *la Cathédrale de Tournai*, Bruxelles, 1935. — BRIGODE (S.), *les Eglises romanes de Belgique*, Bruxelles, 1942. — *Les Eglises gothiques de Belgique*, Bruxelles 1944. — MICHEL (E.), *Hôtels de ville et beffrois*, Bruxelles, 1920. — DURRIEU (comte P.), la *Miniature flamande*, Bruxelles, 1921. — LIEBREICH (A.), *Claus Sluter*, Bruxelles, 1936.

## Capitolul II

SCHNEIDER (R.) et COHEN (G.), *la Formation du génie moderne*, Paris, 1936. — FOCILLON (H.), *Art d'Occident*, Paris, 1938. — FRIEDLAENDER (M. J.), *Die Altniederländische Malerei*, 14 vol., Berlin-Leyde, 1924—1937. — PANOFSKY (E.), *Early netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge, 1953. — PUYVELDE (L. VAN), *les Primitifs flamands*, Bruxelles, 1954. — MICHEL (E.), *Catalogue raisonné des peintures flamandes du Louvre*, Paris, 1953. — LASSAIGNE (J.), *la Peinture flamande — le Siècle de Van Eyck*, Geneva, 1957. — COREMANS (P.) et LAVALLEYE (J.) (sub direcția lui), *Corpus de la peinture aux Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle*, Anvers, numeroase vol. de Musee, ultimul consacrat Luvrului de H. ADHÉMAR, 1962.

Cataloagele expozițiilor de la Bruges, 1902 ; Paris, 1935 ; Paris, 1947 ; Florența, 1948, Bordeaux, 1954. COREMANS et JANSSENS, *l'Agneau mystique*, Anvers, 1945. — LEJEUNE (J.), *les van Eyck peintres de Liège*, Liège, 1956. — CATHELET (A.), les Enluminures eyckiennes, *Rev. d. Arts*, Paris, 1957. — FAGGIN (G. T.), *Tout l'oeuvre peint des frères van Eyck*, Milano, 1968 ; Paris, 1969. — PUYVELDE (L. VAN), *les van Eyck*, Paris, 1958. — TOLNAY (C. de), *le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1938. — MICHEL (E.), *Rogier van der Weyden*, Paris-Berna, 1945. — SOSSET, GENAILLE, PUYVELDE (VAN), Thierry Bouts et EECKHOUT, ANGULO, LAVALLEYE, MARCHINI, Juste de Gand, *les Beaux-Arts*, Bruxelles, 1957. — SULZBERGER (S.), Juste de Gand, *Rev. belge archéol.*, 1960. — LAVALLEYE, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1962. — FAGGIN (G. T.), *Tout l'oeuvre peint de Memlinc*, Milano, 1969 ; Paris, 1973. — MARLIER (G.), *Memlinc*, Bruxelles, 1931. — BALDASS (L. von), *H. Memlinc*, Viena, 1942. — WINKLER (F.), *Die Flämische Buchmalerei*, Leipzig, 1925. — LEBEER (L.), *l'Esprit de la gravure au XV^e siècle*, Bruxelles, 1943.

## Capitolul III

WIART (CARTON DE), *Marguerite d'Autriche, princesse de la Renaissance*, Paris, 1934. — MAETERLINCK (L.), *le Genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne* Paris, 1910. — BOSSCHERE (J. de), *la Sculpture anveroise aux XV^e et XVI^e siècles*, Bruxelles, 1909. — BORCHGRAVE D'ALTENA (comte J. de), *les Retables brabançons*, Bruxelles,1942. — GASPAR (C.) et LYNA (F.), *les Manuscrits à peintures de la Bibl. royale de Belgique*, Paris, 1937. — MORPURGO et de VRIES, *le Bréviaire Grimani, 13 vol. in-f°*, Leipzig, 1910. — DURRIEU (comte P.), *l'Hortulus Animae*, 3 vol. in-f°, Paris, 1908. — DESTRÉE (J.), *les Heures dites de Hennessy*, Bruxelles, 1923. — GASPAR (C.), *le Bréviaire du musée Mayer van den Bergh*, Bruxelles, 1932. — GENAILLE (R.), *Catalogue de l'Exposition J. Bellegambe*, Arras, 1951. — *Etudes sur Bellegambe*, teză, Ecole du Louvre, 1934, et *Rev. Etud. ital.*, 1938 ; *Rev. des. Arts*, 1952, 1953 ; *Rev. belg. archéol.*, 1952 ; G. B. A., 1961 ; *Bul. Soc. Hist. Art. fr.* 1960, 1961 ; *Cah. Bordeaux*, 1962 ; *Cah. Varsovie*, 1963. — FRIEDLAENDER (M. J.), *G. David à l'Exposition de Bruges*, Bruges, 1949. — HANNEMA (D.), *Catal. Exposition Bosch*, Rotterdam, 1936. — TOLNAY (C. de), *J. Bosch*, Basel, 1937. — COMBE (J.), *J. Bosch*, Paris, 1946, 1957. — FRAENGER (W), *Das Tausendjaehringe Reich*, Cobourg, 1947. — *Die*

*Hochzeit zu Kana*, Berlin, 1950. — WERTHEIM AYMES (C. A.), *H. Bosch, eine Einfuhrung in seiner geheimen Symbolik*, Berlin, 1957. — DELEVOY (R. L.), *Bosch*, Genève, 1960. — LENNEBERG (H.), *Bosch's Garden of Earthly Delights*, G. B. A., Paris, 1961. — GENALLE (R.), *J .Bosch*, Paris, 1965. — CINOTTI (Mia), *Tout l'oeuvre peint de J. Bosch*, Milano, 1966 ; Paris, 1967. — DELEN (A. J. J.), *Q. Metsys*, Bruxelles, 1926. — BOON (K. G.), *Quinten Mssys*, Amsterdam, 1942. — NICOULINE (N.), *La peinture néerlandaise des 15e-16e siècle au Musée de l'Ermitage*, Leningrad, 1972.

## Capitolul IV

DÜRER. *Journal de voyage dans les Pays-Bas*, édit. Goris et Marlier, Bruxelles, 1937. — BAIE (E.), *le Siècle des Gueux*, Bruxelles, 1938. — HEDICKE (R.), *C. Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913. — VERMEULEN (F.), *Handboek tot Geschiedenis der nederlandsche Bouwkunst*, Haga, 1931. — SAINTENOY (P.), *Jehan Money*, Bruxelles, 1931. — WELLENS (R.), *J. Du Broeucq, sculpteur et architecte de la Renaissance*, Bruxelles, 1962. — DENUCÉ (J.), *De Antwerpsche Konstkamers*, Anvers, 1932. — HOOGEWERFF (G.), *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, Utrecht, 1935. — GENAILLE (R.), *la Vie populaire et l'art des anciens Pays Bas au XVIe siècle* — teză de doctorat, ex. dactilografiat. Paris. 1949. — BRUYNE (E. de), *Geschiedenis van de Aesthetica, de Renaissance*, Anvers, 1951. — MARLIER (G.), *Erasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, 1954. — PHILIPPOT (P.), *le Maniérisme et l'art du portrait dans les Pays-Bas* — teză de doctorat — ex. dactilografiat —, Bruxelles, 1956. — PUYVELDE (L. VAN), *la Peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Paris, 1962. *Catalogue de l'Exjosition «Le Siècle de Bruegel»*, Bruxelles, 1963. — *Catalogue Exposition Le Seizieme siècle européen dans les collections françaises*, Paris, 1965. — SEGARD (A.), *J. Gossart*, Bruxelles, 1929. — GENAILLE (R.), J. van Amstel, le Monogrammiste de Brunswick, *Rev. belg. archéol.*, 1950. — BERGMANS (S.), le Problème J. van Hemessen, monogrammiste de Bruswick, *Rev. belg. archéol.*, 1955, 1957. 1958 ; *Ann. Inst. archéol.*, Luxembourg, 1961. CRICK-KUNTZIGER (M.), *Lambert Lombard*, Turnhout, 1920. — CORBET (A.), *Lambert Lomvan Alst*, Anvers-Utrecht, 1950. — MARLIER (G.), *P. Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966. — GENAILLE (R.), *l'Œuvre de Pieter Aertsen*, G. B. A., 1954. — MARLIER (G.), l'Atelier du Maitre du Fils prodigue, *Iaarb. Konig. Mus.*, Anvers, 1961. — ZUNTS (D.), *F. Floris*,

Strasbourg,1929. — TOLNAY (C. de), *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935. — GLUCK (G.), *Das grosse Bruegel-Werk*, Viena, 1951. — GENAILLE (R.), *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, 1953. — DELEVOY (R. L.), *Bruegel*, Geneva, 1959. HOLSTEIN (F. W.), *Dutch and Flemish Etchings*, Amsterdam, 1949. — MONBALLIEU (A.), *P. Bruegel en het Altaar van de Mechelse Handschoenmakers 1551, Bull. Cercle arch. Malines*, 1964. — GENAILLE (R.), *Bruegel*, Paris, 1966. — BIANCONI (P.), *Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'Ancien*, Milano, 1967 ; Paris, 1968. — MARLIER (G.), *Peeter Balten, copiste ou créateur ?, Bull. Mus. royaux des B. A.*, Bruxelles, 1965. — LEBEER (L.), *Catal. exposition du livre et de la gravure en Belgique*, Milano-Roma, 1948. — CRICK-KUNTZIGER (M.), *Catal. des tapisseries du musée d'Art de d'Histoire*, Bruxelles, f. d. (1956). — JANSEN (A.) et VAN HERCK (C.), *Kerkelijke Kunstschatten*, Anvers, 1949.

## Capitolul V

PARENT (P.), *l'Architecture des Pays-Bas méridionaux aux XVIe-XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris-Bruxelles, 1926. — COLLEYE (H.), *les Eglises baroques d'Anvers*, Bruxelles, 1935. — FIERENS (P.), *la Grand-place de Bruxelles*, Bruxelles, 1941. — ROUSSEAU (H.), *la Sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, 1911. — MORET (abbé J.), *Notice sur J. Delcourt*, Liège, f.d.. — FRANSOLET (F.), *Duquesnoy*, Bruxelles, 1942. — FIERENS (P.), *Chaires et confessionaux baroques*, Bruxelles, 1943. — FROMENTIN (E.), *les Maitres d'autrefois*, Paris, 1876. — DENUCÉ, *la Firme Forchoudt ; l'exportation des oeuvres d'art à Anvers au XVIIe siècle*, Anvers ,1931. — GLUCK (G.), *Rubens, van Dyck und ihr Freis*, Viena, 1933. — PHILIPPE (J.), *la Peinture liégeoise au XVe siècle*, Bruxelles, 1945. — PUYVELDE (L. VAN), *la Peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950. — MICHEL (E.), *les Grands Maitres flamands*, Paris, 1952. — MAEYER (M. de), *Albrecht en Isabelle en de Schilder Kunst*, Bruxelles, 1955. — *Catalogue Exposition „Le Siècle de Rubens"*, Bruxelles, 1965. — PUYVELDE (L. VAN), *La Peinture flamande au siècle de Rubens*, Bruxelles, 1970. — PUYVELDE (L. VAN), *Van Dyck*, Bruxelles, 1950 ; *Rubens*, Bruxelles, 1952 ; *Jordaens*, Bruxelles, 1953. — THIERRY (Y.), *le Paysage flamand*, Bruxelles, 1953. — HAIRS (M. L.), *les Peintres flamands de fleurs*, Bruxelles, 1955. — GREINDL (E.), *les Peintres flamands de nature morte*, Bruxelles, 1956. — SPETH-HOLTERHOFF, *les Peintres flamands de cabinets d'amateurs*, Bruxelles, 1957. — BOUCHOT-

SAUPIQUE (J.), *la Peinture flamande du XVII^e siècle au Louvre*, Bruxelles, 1947. — COMBE (J.), *Breughel de Velours*, Paris, 1942. — GENAILLE (R.), *D'Aertsen à Snyders*, *Bull. Mus. roy. B. A.*, Bruxelles, 1967. — SALIGNY (F. de). *Lucas Franchoys* (ibid.). — GENAILLE (Jeanne et Robert), *Deux tableaux de Caulery*, *G.B.A.*, Paris, 1966. — MARLIER (G.), *P. Brueghel le jeune*, Bruxelles, 1969. — GREINDL (E.), *Corneille de Vos*, Bruxelles, 1944. — BURKE-GAFFNEY, *D. Seghers*, New York, 1962. — FOKKER (T. H.), *Sieberechts, peintre de la paysanne flamande*, Bruxelles, 1931. — KNUTTEL (G.), *A. Brouwer, the Master and his Work*, Haga, 1962. — LEGRAND (F. C.), *les Peintres flamands de genre au XVII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1963. — LARSEN (E.), *D. van Alsloot*, G.B.A., nov. 1948.

## Capitolul VI

SOIL DE MORAIMÉ (E.), *la Manufacture de porcelaines de Tournai*, Tournai, 1937. — DESMAREZ (G.), *la Place Royale à Bruxelles*, Bruxelles, 1923. — DEVIGNE (M.), *Laurent Delvaux et ses élèves*, Bruxelles, 1928. — BAUTIER (P.), *la Peinture en Belgique au XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1945. — ZYPE (G. VAN), *l'Art belge au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1923. — PIERRON (S.), *la Sculpture en Belgique, 1830—1930*, Bruxelles, 1931. — LEMONNIER (C.), *l'Ecole belge de peinture*, Bruxelles, 1906. — DASNOY (A.), *les Beaux jours du romantisme belge*, Bruxelles, 1948. — *Le Romantisme au pays de Liège*, Catal. Exposit. Liège, 1955. — FIERENS (P.), *Fourmois et le paysage romantique*, Bruxelles, 1941. — PUYVELDE (L. VAN), *J. F. Navez*, Bruxelles, 1931. — COLLEYE (H.), *A. Wiertz*, Bruxelles, 1956. — HAESAERTS (L.), *Histoire du portrait en Belgique de Navez à Ensor*, Bruxelles, 1942. — ROBERTS-JONES (Ph.), *Du réalisme au surréalisme*, Bruxelles, 1969. — *Catalogue Exposition Vogels*, Ixelles, 1968. — LEGRAND (Francine), *Le symbolisme en Belgique*, Bruxelles, 1971. — LAMBOTTE (P.), *H. Boulenger*, Bruxelles, 1931. — ZYPE (G. VAN), *H. Leys*, Bruxelles, 1934. — *Les Frères Stevens*, Bruxelles, 1936. — CHRISTOPHE (L.), *C. Meunier*, Bruxelles, 1948. — MARLIER (G.), *J. Stobbaerts*, Bruxelles, 1944. — MAUS (M-me O.), *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles 1926. — HAESAERTS (L. et P), *Flandre, l'impressionnisme*, Paris, 1931. — VERLANT (E.), *G. Vogels*, Bruxelles, 1921. — FIERENS (P.), *H. de Braekeleer*, Bruxelles, 1951. EGGERMONT (A.), *L. Laermans*, Bruxelles, 1943. — JOTTRAND, *Léon Frédéric*, Bruxelles, 1952, — HAE-

SAERTS (P.), *J. Ensor*, Paris-Bruxelles, 1958. — LEGRAND (Francine), *Ensor necunoscutul*, Bucureşti, 1975.

## Capitolul VII

BRUNFAUT (J.), et GOFFIN (A.), *Architecture et sculpture, dans la Belgique de 1830 à 1930*, Bruxelles, 1930. — SCHMITZ (M.), *l'Architecture moderne en Belgique*, Bruxelles, 1937. — CASTEELS (M.), *Henry van de Velde*, Bruxelles, 1932. — HAMMACHER, DELEVOY, LEBEER, *Catal. Expos. H. van de Velde*, Otterlo, 1964. — *Cahiers de Belgique, 1928—1932*. — *Les Arts plastiques*, începînd din 1946. — HAESAERTS (L. et P.), *le Mouvement expressionniste*, Gand, 1935. — HAESAERTS (P.), *l'Ecole de Laethem-Saint-Martin*, Bruxelles, 1945. — DELEVOY (R.L.), *la Jeune peinture belge*, Paris, 1946. — DELEN (A.J.J.), *Peintres belges contemporains*, Bruxelles, 1948. — BILCKE (M.), *la Peinture contemporaine en Belgique*, Bruxelles, 1954. — AVERMAETE, BRUNCEL, CALLEWAERT, CASO, GENAILLE, LEBEER, PUYVELDE (VAN), SOSSET et STEVO, *Artistes belges depuis Ensor, les Beaux-Arts*, Bruxelles, avril, 1958. — HAESAERTS (P.), *Histoire de la peinture moderne en Flandre*, Bruxelles, 1959. — MILO (J.), et SOSSET (I. L.), le Centaure, *les Beaux-Arts*, Bruxelles, febr. 1963. — Catalogues des *Salons de Charleroi*, începînd din 1926. — LEROY (G.), *J. de Bruycker*, Bruxelles, 1934. — Catalog *Expos. Masereel*, Paris, 1958. — AVERMAETE (R.), *Permeke*, Bruxelles, 1958. — Catal. *Rétrospective Wouters*, Paris, 1957. — GAFFE (R.), *P. Delvaux ou les rêves éveillés*, Bruxelles, 1945. — Catalog *Exposition Delvaux*, Paris, 1969. — AVERMAETE (R.), *Alice Frey*, Bruxelles, 1970. — VOVELLE (José), *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, 1972. — LEGRAND (Francine), *Gaston Bertrand*, Bruxelles, 1973. — *Monographies de l'Art belge*, apr. 200 vol., Anvers et Bruxelles, édit. ministère des Beaux-Arts.

# SUMAR


Capitolul I
INAINTE DE JAN VAN EYCK

1. Introducere . . . . . 5
2. Epoca romanică . . . . . 6
3. Epoca gotică . . . . . 14

Capitolul II
SECOLUL LUI VAN EYCK

1. Introducere . . . . . 25
2. Arhitectura . . . . . 28
3. Pictura . . . . . 32
4. Anluminura. Tapiseria. Sculptura . . . 53

Capitolul III
DE LA EVUL MEDIU LA RENAŞTERE

1. Introducere . . . . . 60
2. Arhitectura şi sculptura . . . . . 61
3. Tapiseria şi anluminura . . . . . 65
4. Pictura . . . . . 68

Capitolul IV
RENAŞTERE ŞI MANIERISM

1. Introducere . . . . . 78
2. Arhitectura şi sculptura . . . . . 80
3. Pictura . . . . . 85
4. Vitraliul şi tapiseria . . . . . 116

Capitolul V
SECOLUL LUI RUBENS

1. Introducere . . . . . 119
2. Arhitectura şi sculptura . . . . . 121
3. Pictura . . . . . 127
4. Artele decorative . . . . . 150

Capitolul VI
DIN SECOLUL AL XVIII-LEA PÎNĂ LA IMPRESIONISM
1. Introducere . . . . . 154
2. Secolul al XVIII-lea . . . . . 155
3. Secolul al XIX-lea . . . . . 160

Capitolul VII
SECOLUL XX
1. Introducere . . . . . 179
2. Arhitectura. Sculptura. Decorul . . . . 180
3. Pictura . . . . . 185

CONCLUZIE . . . . . 205

BIBLIOGRAFIE . . . . . 207

Biblioteca de artă

302

Arte și civilizații

# arta flamandă

Arta Belgiei este pictura. Van Eyck, Bruegel, Rubens, Ensor, Permeke, printre alții, conturează trăsăturile geniului acestui pămînt cuprins între Escaut și Meuse, care a constituit fostele Țări de jos meridionale, înainte de a fi Belgia. Pentru acești artiști ai unei țări de cețuri și de ploi, de culturi bogate și de mine, pictura înseamnă, în primul rînd, culoare. Calmi sau înflăcărați, ei o aleg densă, bogată, strălucitoare, o pregătesc, o așază cu pasiune. Ea dă imaginilor savoare. Plăcere a simțurilor, ea izbucnește adesea în emoție lirică, deși pictorul uită rareori suportul concret al lucrurilor.

ROBERT GENAILLE

Lei 8,25